

SLAVICA HELVETICA

Herausgegeben von/Édité par
Peter Brang, Zürich
Georges Nivat, Genève
Robert Zett, Zürich

Band 42



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Paris · Wien

**Schweizerische Beiträge zum
XI. Internationalen Slavistenkongress
in Bratislava, September 1993**

**Contributions suisses au
XI^e congrès international des slavissants
à Bratislava, septembre 1993**



**Herausgegeben von/Édité par
Jan Peter Locher**

Sign. D 280
Inv. 0163 Lang



PETER LANG

Bern · Berlin · Frankfurt am Main · New York · Paris · Wien

International Congress of Slavists <11, 1993, Bratislava>:

Schweizerische Beiträge zum XI. Internationalen

Slavistenkongress : in Bratislava, September 1993 =

Contributions suisses au XIe Congrès International des

Slavissants / hrsg. von Jan Peter Locher. - Bern ; Berlin ;

Frankfurt am Main ; New York ; Paris ; Wien : Lang, 1993

(Slavica Helvetica ; Bd. 42)

ISBN 3-906750-22-1

NE: Locher, Jan Peter [Hrsg.]; HST; GT

© Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Bern 1994

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ausserhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt
insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany

DANIIL CHARMS ALS "MYSTISCHER" SPÄTAVANTGARDIST

EINE VERSCHLUNGENE ANNÄHERUNG AN EIN EXISTENTIELL- POETOLOGISCHES KONZEPT DES PARADOXEN

Thomas Grob, Zürich

«...denn in Gott ist nahe und weit ein Ding.»

Jakob Böhme¹

O. VORBEMERKUNG. Einige der in neuerer Zeit veröffentlichten Materialien von Charms müssen als Provokation für die Charms-Forschung aufgefasst werden. Dies betrifft besonders gewisse Tagebuchnotizen², die ein einigermaßen neues Bild des Autors zeichnen, dessen Rezeption bisher meist vor dem Hintergrund der obériutischen Aktivitäten gegen Ende der zwanziger Jahre und des sogenannten ‚Manifestes‘ erfolgte. Auch der hier spätobériutisch genannte Umkreis³, dessen Bedeutung gerade für das Werk von Charms noch kürzlich betont werden musste⁴, erschliesst sich in zunehmendem Masse und wird in neueren Arbeiten bereits berücksichtigt⁵. Dennoch gewann das Charms-Bild in der Forschung keineswegs an Einheitlichkeit; so lässt sich unter anderem die ethische oder existentialistisch-philosophische Seite dieses Autors immer schwieriger mit der mystisch-okkulten bzw. religiös-abergläubischen vereinbaren.

Die vorliegende Arbeit möchte nicht nur belegen, dass es beim späten Charms unabdingbar ist, Kunst- und Lebenstext⁶ als sich ergänzende Ausdrucksformen *eines* künstlerischen Willens zu betrachten. Versucht wird auch, anhand von Dokumenten zu den biographisch schwierigen Jahren 1937/1938 ein Modell zu finden, in dem biographische Zeugnisse und poetologische wie philosophisch-weltanschauliche Prinzipien strukturell zusammenwirken. Als Anlass und paradigmatisches Leitmotiv dient Charms' Verhältnis zu Gustav Meyrink's Roman *Der Golem* (1915) – das ihm wohl am nächsten stehende Buch in den dreissiger Jahren – und ein damit verbundenes 'mystisches' Interesse, in dem sich nicht zuletzt Charms' Lebenssituation in dieser Zeit spiegelt und das weitgehend unbeachtet gebliebene Seiten an ihm konturiert. Anhand des in diesem Bezug und für Charms' Textwelten relevanten Begriffs des 'Wunders' wird – über den

Umweg der Frage von Charms' Umgang mit dem literarischen und dem abstrakt-reflektierenden Diskurs – seine spezifische Religiosität einbezogen. Ein abstrakt formuliertes Glaubensmodell Jakov Druskins kann die Kohärenz und Konsequenz des Aufgefundenen untermauern und präzisieren, was neue Aspekte in den Begriff des 'Absurden' einbringen und zur Klärung von Charms' späten poetologischen Grundlagen beitragen soll.

I. «WIE UNENTBEHRLICH MIR MEYRINKS *GOLEM* IST...». Der Beziehung von Charms zu Meyrinks Roman ist bereits – im Hinblick auf die Dechiffrierung von Textschichten bzw. Handzeichnungen magisch-symbolischen, oft verschlüsselten Charakters – eine eigene Arbeit gewidmet⁷. Es sei hier deshalb nur summarisch auf die wichtigsten bekannten Daten verwiesen. Schon 1926 oder 1927 belegen Charms' Tagebuchnotizen, die Aspekte des Romaninhalts wiedergeben, eine Lektüre (vermutlich noch in Übersetzung). Um das Jahr 1934 – nach geschätzter Datierung – schreibt Charms einen Brief an Alisa Poret:

«Алиса Ивановна,
извините, что обращаюсь к Вам, но я проделал все чтобы избежать этого, а именно в течение года почти ежедневно обходил многих букинистов [но совершенно безрезультатно]. Отсюда Вы сами поймете как мне необходима книга Meyrink "Der Golem" которую я когда-то дал Вашему брату.
Если эта книга еще цела, то очень прошу Вас найти способ передать ее мне. Предлагаю сделать это при помощи почты. Еще раз извините обстоятельства, которые заставили меня обратиться к Вам.
Мой адрес:
ул. Маяковского 11 кв. 8. Даниил Иванович
Хармс⁸»

Augenfällig an diesem Briefentwurf ist die Eindringlichkeit, mit der Charms die Bedeutung des Buches – das er nun ganz offensichtlich in deutscher Sprache besitzt – für sich hervorhebt. Der Aufwand, mit dem er versucht hat, sich wieder ein Exemplar zu beschaffen, korrespondiert mit dem Wort *neobchodima*, das als Hinweis dafür verstanden werden kann, dass wir es hier nicht mit einem literarischen Interesse im herkömmlichen Sinne zu tun haben. Bestätigt wird dies durch eine mehrere Jahre später entstandene Notiz, in der Charms nach einem bisher nicht aufschlüsselbaren Punkte-

system seine "Ijubimye pisateli" bewertet, in der offenbar ikonischen Reihenfolge Gogol' – Prutkov – Meyrink – Hamsun – Edward Lear – Lewis Carroll⁹. Charms differenziert in zwei verschiedenen Spalten die Ansicht der Allgemeinheit von seiner eigenen, wobei Gogol' als einziger der Aufgeführten in beiden die höchste Punktzahl (69) erreicht, ebenso viele wie Prutkov und Meyrink in der eigenen Bewertung; in der Spalte "čelovečestvu" werden demgegenüber letzteren nur 42 Punkte gutgeschrieben. Das für einen spätavantgardistischen Autor doch erstaunliche Kriterium, das als Spaltenüberschrift die eigene Meinung motiviert und direkt dem "čelovečestvu" gegenübersteht, lautet: "moemu serdču"; dies wiederum korrespondiert mit dem Nachsatz:

«Сейчас моему сердцу особенно мил Густав Мейринк»¹⁰.

Die von Charms früher, nämlich in einer Notiz aus dem Jahr 1933, anerkannten „Genies“¹¹ werden in dieser Aufstellung und ganz besonders im Nachsatz abgelöst durch Autoren, die grösstenteils noch heute höchstens am Rande zur bedeutenden Literatur gezählt werden; dies gilt in besonderem Masse auch für Gustav Meyrink. Seine Charakterisierung als "mil" betont wiederum den emotionalen Bezug, während die zeitliche Einschränkung ("sejčas") auf einen engen Konnex zwischen Charms' Lektüre und seiner besonderen Lebenssituation um das Jahr 1937 schliessen lässt; etwa zu der Zeit überträgt er auch eine Passage aus dem *Golem* wörtlich ins Russische¹². Die Trennung in eine eigene und eine vermutete allgemeine Bewertung verdeutlicht, dass Charms sich des privaten Charakters seiner Auswahl dieser zweiten Liste im Gegensatz zur ersten bewusst war. Das Faktum eines dominant aus der persönlichen Lebenssituation motivierten Zugangs eines Schriftstellers auf fremde Literatur wirft die grundsätzliche Frage auf nach der inneren Beziehung von Text- und Lebenswelt.

Es ist unmöglich, das Echo, das der *Golem* in Charms' Werk findet, umfassend darzustellen¹³. Charms' intertextuelle Textschichten basieren ohnehin nur selten auf markierten und nachweisbaren Zitaten, was im Kontrast steht zu ihrer Relevanz und zu ihrem weder historische noch genrespezifische Schranken akzeptierenden Eklektizismus (den, auf mystisch-okkulte Vorstellungswelten beschränkt, auch Meyrink teilt¹⁴). Deswegen belegen Parallelen an sich noch wenig, auch bei dem immer wieder durchschimmernden *Golem*. Letzterer stellt aber – in unserem zeitlichen Kontext – insofern eine Ausnahme dar, als es Stellen in diesem Roman gibt,

die in starker thematischer Interferenz zu persönlichen Notizen von Charms stehen. Das einschlägige Kapitel bei Meyrink trägt den Titel: *Not*.

II. NOT. Auf Charms' verzweifelte Lage in den Jahren 1937/38, zwischen deren Zeugnissen von seiner Hand auch die zuletzt erwähnte Notiz steht, wurde bereits verschiedentlich hingewiesen. Dennoch soll hier ein Blick auf die Tagebucheinträge die Verbindung einiger grundsätzlicher Begriffe Charms'schen Denkens und Erlebens nachzeichnen, die sich auch für das Verständnis poetologischer Prinzipien und zur Erhellung des spezifischen Kunst-/Lebensverhältnisses fruchtbar machen lassen sollten; die relative Ausführlichkeit begründet sich darin, dass es die genauen Wortlaute sind, welche die Basis der folgenden Überlegungen darstellen.

Am 24. Dezember 1936 notiert Charms unter der Anrede "Alaf!" – worin die erwähnten Autoren wohl zu Recht einen Hinweis auf ein Golem-Motiv sehen¹⁵ –, er habe nichts zu erzählen, wolle nur essen und schlafen, fühle kein Interesse in sich. Dieses Generalthema des von Schuldgefühlen begleiteten mangelnden "Interesses" dominiert leitmotivisch die Notizen über Monate hinweg; so vertritt Charms die Ansicht, einem "fallenden" Menschen bleibe nichts zu tun, als "s interesom i energično"¹⁶ zu fallen, worauf die Geschichte des *storož* folgt, der sich nur für das Laster interessiert habe und dennoch zum Genie geworden sei. Konzentration und Hingabe werden zur höchsten Qualität richtiger Lebensgestaltung: *Zabolockij* sei wohl glücklich, weil er an seine Sache glaube und sich ihr hingabe. Der Ton wird nun zunehmend düster:

«(...) Теперь, мне кажется, я знаю, как надо писать, но у меня нет к этому энергии и страсти. Я гибну. Я гибну материально и гибну как творец» (21.1.1937).

Bald darauf notiert er in das Blaue Heft:

«Обладать только умом и талантом слишком мало. Надо иметь еще энергию, реальный интерес, чистоту мысли и чувство долга» (4.4.37).

Grundbegriffe künstlerischen Arbeitens werden um Kriterien, die die Persönlichkeit im weiteren Sinn betreffen, erweitert, von denen die *čistota* auch als Charakteristikum gelungener künstlerischer Welten aus dem oft

zitierten Brief an K. Pugačeva¹⁷ bekannt ist; auch vom *dolg* ist mehrmals die Rede¹⁸. Es folgen nun Notizen über die aktuelle materielle Notlage, über Hunger, begleitet von Versuchen, sich zu kreativer Arbeit zu zwingen:

«Довольно праздности и безделья! Каждый день раскрывай эту тетрадку и вписывай сюда не менее полстраницы. Если нечего записать, то запиши хотя бы, по совету Гоголя, что сегодня ничего не пишется. Пиши всегда с интересом и смотри на писание как на праздник» (11.4.1937)¹⁹.

Die Katastrophe scheint unaufhaltsam: Klagen über Leere an Gedanken, über die Trennung von seiner Frau und Anfeindungen im Detizdat, ein vermutetes Druckverbot und ausbleibende Honorare für kinderliterarische Arbeiten. Demgegenüber wachse in ihm nur das Interesse am *porok*; da 'Interesse' dabei als *vdochnovenie* definiert wird, folgert er wieder, auch das Laster könne eine Form der Inspiration sein. Am 7. August notiert er:

«Я живой труп²⁰. Отче Савва, я пал. Помоги мне подняться.»

Demgegenüber bemerkt er – offenbar am selben Tag –, ein kluger Mensch könne mit jedem Schicksalsschlag seinem Ziel näherkommen, was er mit einem "Beispiel" illustriert: Ein Mensch möchte Redner werden, das Schicksal beraubt ihn seiner Zunge, doch er findet einen Weg, noch eindringlicher auf die Menschen zu wirken. Die verschiedenen Eintragungen dieses Tages bleiben die dramatischsten – auch wenn sich die äussere Situation in der nächsten Zeit nicht zu ändern scheint. Der ständigen Erwartung weiterer Verschlechterungen, ja des "polnyj krach" (ebd.) steht etwas entgegen, das offenbar auch Motiv dieser Notizen ist:

«Я все не прихожу в отчаянье. Должно быть, я на что-то надеюсь, и мне кажется, что мое положение лучшее, чем оно есть на самом деле. Железные руки тянут меня в яму» (28.9.1937).

An dieser Stelle fügt Charms ein Zitat aus den Psalmen ein ("ne vseгда zabyt budet niščij..."). Der Widerspruch ist offensichtlich: Der Überzeugung über Monate, Milderungen des eigenen Zustandes seien nicht mehr möglich, steht die Vermutung gegenüber, er klammere sich an nicht real begründbare Hoffnungen. Die Notizen des Oktobers bestehen weitgehend

aus Gebeten, wobei sich der Dank dafür, dass Gott sie bisher ernährt habe, mit der Aussage abwechselt:

«Сегодня мы будем голодать» (4.10.1937).

Gegen Ende des Monats erscheinen dann die ersten Bitten an Gott, seinem Leben ein Ende zu bereiten ("uničtož' menja", 23.10.1937). Nur eine Woche später finden sich in den erhaltenen Notizen überraschenderweise Überlegungen, die implizit poetologischen Charakter besitzen:

«Меня интересует только 'чушь'; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении.

Геройство, пафос, удаля, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт – ненавистные для меня слова и чувства.

Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех» (31.10.1937).

Weitere zwei Wochen später erstellt Charms die Autorenliste, von der wir ausgegangen sind; die darauf folgenden Aufzeichnungen drücken wieder den Willen zu sterben aus. Gegen Ende November finden sich Überlegungen zum Glauben²¹, und an anderer Stelle wird festgehalten, *bessmertie* sei das einzige Ziel menschlichen Lebens. Die Dialektik von Todessehnsucht und Nachdenken über die Unsterblichkeit zeigt exemplarisch die paradoxe Struktur, die hinter diesen Notizen steht – und die im letzten Zitat explizit wird: Der positiv konnotierte Pol arbeitet mit dualen Beispielen, die jeweils die als unangenehm geltenden Gefühle – bis hin zur Verzweiflung – mit einschliessen; damit stehen Freude und Leid in der ideologischen Bewertung auf derselben Stufe. Bei aller Verzweiflung hat Charms auch Ambitionen: Der berühmte Satz, Charms wolle "im Leben" werden, was Lobačevskij in der Geometrie sei²², stammt aus derselben Zeit.

Die bisher bekannten Aufzeichnungen werden nun spärlicher und brechen im Frühling 1938 für eine gewisse Zeit ab; der Ton ändert sich bis dahin kaum²³.

Neben Glaube und Unsterblichkeit gibt es einen Schlüsselbegriff, der mit Meyrink im direkten Zusammenhang steht: das Wunder. Dieser wird direkt im Anschluss an die Glaubensfrage thematisiert:

«Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ»,

heisst es erst. Und später, im Jahre 1939:

«Интересно (sic!) только чудо, как нарушение физической структуры мира».

All diese Notizen sind grösstenteils auf losen Blättern und Zetteln festgehalten²⁴ und doch in sich verblüffend konsistent, sowohl thematisch wie begrifflich. Der Gedanke liegt nahe, dass es sich hier weniger nur um die spontane Niederschrift von Gefühlsregungen und Details aus dem Alltag handelt – auch dies finden wir in Charms' Notizen –, sondern dass hier eine (natürlich in der realen Situation begründete) Selbst-Inszenierung stattfindet, anders gesagt: dass zwischen Wahrnehmung und Niederschrift ein gestaltender Raster steht, dessen Eckpunkte in den sich so oft wiederholenden Begriffen gesehen werden müssen. Allerdings handelt es sich mit Bestimmtheit weder um eine theoretische Erörterung, noch um eine ausführliche Darlegung – nicht umsonst spricht er sich explizit gegen jegliches *mnogoslovie*²⁵ aus.

Konfrontiert sind wir also nicht nur mit einem Zustand, sondern gleichzeitig – und dies wurde bisher kaum berücksichtigt²⁶ – mit dem Versuch seiner geistigen oder zumindest sprachlichen Durchdringung²⁷, die allerdings eher auf dem Schweigen als auf Erörterung oder auch nur ausführlicher Darstellung beruht, insofern sie in die reine Beschwörung mündet. Schon dieser Vorgang, weit komplexer als das "Verlieren des Wortes" in der Katastrophe und der Ersatz durch die "Angst" vor der Welt²⁸, ist ein quasi-literarischer, was bei dem für Selbstinszenierung bekannten Charms kaum erstaunen kann. Dass eine solche Lektüre dieser verzweifelten Schriftstücke nicht pietätlos ist, bezeugt uns Charms selbst:

«Создай себе позу и имей характер выдержать ее. Когда-то у меня была поза индейца, потом Шерлока Холмса, потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу» (Juli oder August 1937).

Der Imperativ zeugt davon, dass hier nicht eine kritisch beleuchtete,

sondern im Gegenteil als mit Charakterfestigkeit konnotierte, als notwendig angesehene Haltung thematisiert wird, weswegen auch nur die Rede davon ist, *welche* Pose er einnehmen möchte, keinesfalls, *ob* er das überhaupt möchte. Andererseits weist die Unzufriedenheit mit der gegenwärtigen Rolle des reizbaren Neurasthenikers, die man in den besprochenen Aufzeichnungen gut vertreten findet, darauf hin, dass eine "Pose" nicht beliebig gewählt werden kann, sondern auch aus der konkreten Lebenssituation erwächst. Dass sie mit literarischen Ich-Modellen, dichterischen Masken zumindest in Beziehung steht, belegen lyrische Texte aus der Zeit, welche die privaten Aufzeichnungen thematisch ergänzen²⁹.

Aus all dem lässt sich schliessen, dass – trotz der offensichtlichen Verschiedenheit der aufgeführten Notizen besonders von Prosatexten – die Inszenierung des 'Lebens' – wie des 'Kunsttextes' noch beim späten Chams gemäss avantgardistischer Tradition als Einheit zu sehen ist und nach analogen 'poetologischen' Prinzipien funktioniert³⁰. In den zitierten Stellen fällt besonders die Verknüpfung von radikalisierte Verzweiflung mit einem Hoffnungs-Diskurs auf, aber auch – in Gebetsform – mit einer religiös-fatalistischen Haltung³¹. "Interesse" als existentiell-persönliche Kategorie wird zum wichtigsten Kriterium schöpferischen Arbeitens, ja gleichbedeutend mit *vdochnovenie*³²; letzteres wiederum erhält auch den Charakter eines göttlichen Gnadenaktes.

Bevor wir uns der Frage nähern, welche 'weltanschaulichen' Prinzipien hier wirksam sind, ist das Golem-Kapitel *Not* beizuziehen³³. Von den drei Figuren in Notsituationen, die es exponiert, ist es besonders die dritte, die zunehmend – in gewisser Weise als Antipodin der reichen, weltlichen Angelina – Pernaths Aufmerksamkeit auf sich zieht: das Mädchen Mirjam. Sie ist die Tochter des Schemajah Hillel, des Archivars und der geistigen Autoritätsfigur, die immer mehr zur Begleitinstanz von Pernaths mystischen Erfahrungen werden wird. Pernath erfährt zu seinem Entsetzen, Hillel soll unbeschreiblich arm sein. Im folgenden Gespräch mit Mirjam fallen Pernaths zaghafte Versuche, Hilfe anzubieten, auf ihn zurück; Pernath fängt sogar in einer Rollenumkehrung an, dem jungen Mädchen sein Herz auszuschütten. Mirjam selbst, so stellt sich heraus, lebt durch den sie fast magisch beschirmenden Vater "in einem seligen Schlaf":

«Und das bisschen Not und – und – und Hunger? Das wird tausendfach aufgewogen durch die Hoffnung und das Warten'.

'Das Warten?' fragte ich erstaunt.

'Das Warten auf ein Wunder. Kennen Sie das nicht? Nein? Da sind Sie aber ein ganz, ganz armer Mensch.'»³⁴

Das Wundermotiv wird nun systematisch entwickelt. Mirjam berichtet erst, wie sie wegen ihres Wunderglaubens von Kameradinnen fast für verrückt gehalten worden wäre. Im Wunder sehe sie das Wesentliche der Bibel und der anderen heiligen Schriften, und auf den Einwand der anderen Mädchen, so verlöre man den Boden unter den Füßen, habe sie ihren Vater zitiert:

«Als ob es etwas Herrlicheres geben könnte, als den Boden unter den Füßen zu verlieren! Die Welt ist dazu da, von uns kaputtgedacht zu werden, hörte ich einmal meinen Vater sagen – dann, erst dann, fängt das Leben an.»³⁵

Sie habe auch kleine Wunder wirklich erlebt, zum Beispiel Geld gefunden auf der Strasse, wenn gar keines mehr vorhanden gewesen sei. Pernath ist beeindruckt:

«Ich bin unendlich glücklich, dass Sie nicht sind wie die andern, die hinter jeder Wirkung die gewohnte Ursache suchen».³⁶

Doch muss er sich gleich darauf von Tochter und Vater belehren lassen, dass er seine Hilfsversuche einstellen solle:

«Nicht wahr, Sie werden nie mehr sagen, Herr Pernath, dass Sie mir – oder uns – helfen wollen?»

Die Mahnung Hillels, Helfen sei nicht "gar so leicht" und bringe oft nur Leid, wird sich bald an Pernath erfüllen. Heimlich legt er Münzen in Mirjams Brote, die diese als neue Wunder auffasst. Bald aber schon schwindelt ihn

«bei dem blossen Gedanken, ich könnte in meiner Blindheit Dinge angerichtet haben, deren Tragweite bis ins Grenzenlose ging. (...) Wie hatte ich nur so vermessen sein können, auf solch törichte Weise in ein Innenleben einzugreifen, das vielleicht himmelhoch über meinem eigenen stand.»³⁷

Pernath ahnt damit, dass Mirjam ihre geistige Existenz, deren Kern ihr Wunderglaube ist, in ihrer unsäglichen Armut am besten leben kann, indem letztere als ideale Voraussetzung für das Wunder gesehen wird. Etwas weiter hält ihm die in einen tiefen Zwiespalt zwischen ihrer eigenen geistigen Entwicklung und den seltsamen Wundern geratene Mirjam einen eigentlichen Vortrag über ihren Wunderbegriff, der mit der Feststellung endet, sie würde "Jauchzen vor Freude", würde sich herausstellen, die letzten Wunder seien keine gewesen; gleichzeitig aber würde sie daran "zugrunde gehen"³⁸.

«Innere Erlebnisse sind keine Wunder. Erstaunlich genug, dass es Menschen gibt, die überhaupt keine haben. (...) Erst, wenn der leblose Stoff – die Erde – beseelt wird vom Geist und die Gesetze der Natur zerbrechen, dann ist das geschehen, wonach ich mich sehne, seit ich denken kann. – Mir hat einmal mein Vater gesagt, es gäbe zwei Seiten der Kabbala: eine magische und eine abstrakte, die sich niemals zur Deckung bringen liessen. (...) Die magische ist ein *Geschenk*, die andere *kann* errungen werden. (...) Das *Geschenk* ist es, nach dem ich dürste; was ich mir erringen kann, ist mir gleichgültig und wertlos wie Staub.»³⁹

Verschiedene Aussagen Mirjams müssen, nicht zuletzt aufgrund der parallelen Lebenssituation, in Charms besonders um die Jahre 1937/38 eigene Anschauungen zum Schwingen gebracht (wenn nicht mitgeprägt) haben; insbesondere der weiter oben zitierte Satz Charms' vom Wunder als des "narušenie fizičeskoj struktury mira" ist geradezu eine Übersetzung von Mirjams Aussagen vom "Zerbrechen des leblosen Stoffs". Auch die Auffassung von "Geschenk" – ein wichtiges Wort im spätoberitischen Diskurs, auf das wir zurückkommen – findet sich gerade im Zusammenhang mit dem "Wunder" ähnlich bei ihm, und Mirjams vorsichtig-hypothetisches Reden von ihrem Kontakt mit einem "Bewohner einer andern Welt" (ebd.) steht in klarer Parallele zum oberitischen *vestniki*-Begriff.

Es sollen nun, ausgehend vom *čudo*, solche Konzepte in Zeugnissen zu Charms' Person eingeholt, anhand einiger Ansätze Ja. Druskins vertieft und literarisch produktiv gemacht werden, wobei die positiv fassbare 'geistige' Funktion, in der die Not bei Mirjam steht⁴⁰, nicht aus dem Blick gelassen werden soll.

III. DIE STRUKTUR DES WUNDERS. In der vergleichenden Gegenüberstellung von Mirjams und Charms' Befasstsein mit dem Wunder zitieren Gerasimova/Nikitaev Charms' später durch E. Švarc berühmtgewordenen „Lieblingsausdruck“⁴⁰ des *samoe obyknovennoe čudo*, der eine recht präzise semantische Struktur aufweist: Das Wunder – der Glaube an das potentiell Unmögliche bzw. die Möglichkeit des Unmöglichen – ist gleichzeitig das Normale und steht – wenn es geschieht – in einer Reihe mit den selbstverständlichen Gegebenheiten des Lebens. I. Levin überträgt das *čudo*-Konzept auf Charms' Prosa:

«Хармс считал, что смысл и назначение человеческой жизни составляет вера в чудо. (...) В прозе Хармса перед нами предстает бессмыслица зла в мире, лишенном веры в чудо»⁴².

Auch wenn nicht bestritten werden kann, dass Charms' Prosafiguren diese Dimension meist fehlt, so scheint mir diese Bestimmung doch etwas einfach. Gehen wir für eine nähere Betrachtung von den Erinnerungen des späten Charms-Freundes V. N. Petrov aus, den Levin offenbar paraphrasiert:

«Он считал, что ожидание чуда составляет содержание и смысл человеческой жизни.

Каждый по своему представляет себе чудо. (...) Однако людям только кажется, что их желания разнообразны. В действительности люди, сами того не ведая, желают лишь одного – обрести бессмертие. Это и есть настоящее чудо (...).

Чуда не было год назад и не было вчера. Оно не произошло и сегодня. Но, может быть, оно произойдет завтра, или через год, или через двадцать лет. Пока человек так думает, он живет.

Но чудо приходит не ко всем. Или, может быть, ни к кому не приходит. Счастливее всех те, кто до самого конца продолжают ждать чуда.

Не слишком высоко ценя Льва Толстого как писателя, Хармс чрезвычайно восхищался им как человеком, потому что Толстой ждал чуда до глубокой старости»⁴³.

Petrov bestätigt die organische Verknüpfung der Begriffe von Wunder, Glück und Unsterblichkeit, so wie er auch festhält, dass noch der späte Charms – er kannte ihn erst ab 1938 – sein Leben als Kunstwerk zu gestalten

versucht habe⁴⁴. Die Dominanz des Bereiches ‚Leben‘ vor demjenigen der ‚Kunst‘ im engen Sinn und somit eine Parallelisierung des letzteren mit dem ersten sieht bei Charms auch Ja. Druskin, der vom „primat žizni nad iskusstvom“ spricht⁴⁵:

«Хармсу было весьма важно сделать свою жизнь как искусство. У него было ощущение жизни как чуда (...). Чудо, понимание жизни как чуда, причем абсолютно бескорыстного чуда – чуда как чуда – одна из главных тем, определяющих не только творчество, но и жизнь Хармса, их тесную связь, неотделимость его творчества от жизни. Хармс не был чудотворцем и не мог творить чудеса. И в этой невозможности творить чудеса обнаружилось величайшее чудо – чудо жизни, точнее – чудо жизни-творчества. 1933 год – кризисный год в жизни-творчестве Хармса; начало кризиса относится, по-видимому, к двум предыдущим годам: он понял, что он не чудотворец, и когда понял это, он и сотворил чудо. (...)»⁴⁶

Druskin projiziert hier die vom ganzen Kreis vertretene Theorie des „Nullpunktes“, durch den die Kunst gehen muss, bevor sie wirklichkeitsgemäss kreativ sein kann⁴⁷, auf die Biographie von Charms. Die religiöse Konnotation ist – wie immer bei ihm – unüberhörbar, ja dominant: Ich muss alles verlieren, um das Wahre zu gewinnen, oder, wie es der durch seine geistige Autorität schon etwas entrückte Hillel ausdrückt:

«Wer nicht nach dem Geist schreit mit allen Atomen seines Leibes – wie ein Erstickender nach Luft –, der kann die Geheimnisse Gottes nicht schauen»⁴⁸

Über eine Wirkung solcher Stellen, die fast als Erklärung der bewussten Selbststilisierung der späten Aufzeichnungen dienen könnten, auf Charms müsste spekuliert werden. Sicher ist, dass das Wunder bei Charms eine textliche wie poetologische Kategorie darstellt. Druskin erwähnt zwei Textbeispiele, in denen das Wunder eine Rolle spielt: Die Geschichte eines Wundertäters (*čudotvorec*), der das ganze Leben kein Wunder tut und mit der blossen Möglichkeit zufrieden ist⁴⁹, und diejenige mit einer Hauptfigur, die überzeugt ist von ihren Fähigkeiten zum Wunder, aber verzweifelt, weil die erwarteten Wunder dann doch nicht eintreffen. Erst im Moment der totalen Verzweiflung – ein Bezug zu den besprochenen Aufzeichnungen liegt sicher nahe – kann er erkennen, dass das Wunder

bereits geschehen ist:

«Это – рассказ, но одновременно это – и автобиографическая исповедь и философское рассуждение.»⁵⁰

Es stellt sich die Frage nach der Dialektik von Wunder und Erfüllung einerseits, vom Glauben daran andererseits. Beachtenswert ist, dass Wunder zwar geschehen (oder eben nicht), dass die sie erwartenden Personen in diesem Diskurs bei Druskin wie Charms nicht einfach Gläubige sind und ‚Warter‘, sondern durchwegs *čudotvorcy*⁵¹, die selbst Wunder schaffen wollen und das schöpferische Prinzip blossgelegt im Namen tragen.

Es scheint naheliegend, der Frage nach dem literarischen Wunderbegriff von Charms anhand textlich sich ereignender oder thematisierter Wunder in Texten der dreissiger Jahre nachzugehen; ich werde mich an solche halten, die zum *Golem* in Beziehung zu bringen sind. Zu erwähnen ist der etwas skurrile Prosatext *Utro*, eine 1931 verfasste Erzählung mit autobiographischen Elementen, die einem eher ‚theoretisierenden‘ Genre angehört, was für uns hier von Nutzen ist⁵². Vor der Folie des bereits Gesagten verblüfft der Text, der deutlich noch einer anderen Poetik gehorcht als die spätere Prosa, durch die Vorwegnahme aller wichtigen Elemente aus den späteren Notizen, die den hier interessierenden motivischen Komplex bilden: Zuerst wird das Fehlen von Geld, Zigaretten und Essen thematisiert, dann – ohne jegliche Konkretisierung – das Wunder, um das die Ich-Figur Gott bittet. Nach einer längeren beschreibenden Passage erscheint das Ich liegend, bezeichnenderweise „ohne die Kraft“ aufzustehen. Eine Rückblende auf den vorigen Abend zeigt die Ich-Figur vor einem leeren Blatt und unentschlossen, was und in welchem Genre sie schreiben könnte:

«Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать.»⁵³

Hier betrifft das *čudo* direkt das literarische Schreiben, somit das *vdochnovenie*, was der obigen Bestimmung des Geschriebenen als *prazdnik* einen leicht sakralen Sinn verleiht. Gleich darauf wünscht sich der Erzähler nochmals ein Wunder („vse ravno kakoe“), bevor sich Realität und Traumwelt zu einem kontinuierlichen Erlebnis- bzw. Erzählstrom verweben. Im Zentrum stehen dabei die verschiedenen Perspektiven, die der Erzähler nacheinander einnimmt; schliesslich kann er sich selbst betrachten. Auch dies ist ein Echo

des *Golem*⁵⁴, wie vor allem der Schluss belegt. Wie sich der wachträumende Pemath in der evozierten Stelle als Golem (in einer Holzfigur) selbst gegenüber sieht, gehört die Selbstbegegnung in Charms' Text zu den wichtigsten Motiven⁵⁵. Ein klares 'übersinnliches' Erlebnis im Sinne von Mirjams Definition des Wunderbaren findet aber trotz des inneren Schauens (ein Begriff Meyrinks⁵⁶) mit geschlossenen Augen nicht nachweisbar statt; das Verlassen des Körpers bleibt insofern potentiell, als es wie auch der von einer anderen Stimme gesprochene Schlusssatz ("Zasnul") ein Traumerlebnis sein könnte. Die Fortsetzung der Handlung findet sich im Anfang: Der erwachte Erzähler kann sich nicht präzise an seinen Traum erinnern.

Und doch könnte das Wunder ("čto mne nužno napisat") geschehen sein: Der Text, um den das Ich gerungen hatte, liegt ja vor. Erstaunlich präzise vollzieht er in seiner Entstehung das oben zitierte Nullpunkt-Modell Druskins nach, indem er thematisch die Bewegungslosigkeit des Subjekts ("len" etc.) und autothematisch sein Nicht-Entstehen ("ne znal, čto mne nado napisat")⁵⁷ durchwandert. Der Text repetiert die genauen Umstände seiner Entstehung und damit die Möglichkeit seiner Unmöglichkeit. Auch sein Vollzug, immerhin als *čudo* herbeigewünscht, gelingt somit in der Selbstbetrachtung (auch in einer Schleife⁵⁸) und repräsentiert damit den Versuch, das Meyrinksche Modell der mystischen Selbstbegegnung (und Gotteserfahrung) auf die Textlichkeit selbst anzuwenden. Was bei Meyrink von den 'Auserwählten' gesucht wird, nämlich das mystische Erlebnis im 'Wunder' (Zeichen einer höheren Welt), wird hier auf den Text selbst appliziert.

Der Halbschlaf bietet die Möglichkeit des "allperspektivischen" Sehens⁵⁹ unter der Voraussetzung, dass es sich auch um pure Einbildung gehandelt haben könnte. Dies könnte ein Anzeichen dafür sein, dass ein literarischer Prosatext bei Charms nicht ein Wunder als solches zeigen, sondern als möglich erscheinen lassen müsste; diese Vermutung gilt es – wie diejenige nach der autoreflexiven Dimension – im folgenden besonders im Auge zu behalten.

Auch der etwas jüngere, fast noch kryptischere Text *O ravnovesii* (1934)⁶⁰ befasst sich mit dem Wunder. Ein Heizer namens Ivan Nikolaevič Serpučov befindet sich unter Ausländern im Hotel *Evropejskaja*, wo er darüber nachdenkt, "kak čelovek ustroen"⁶¹. Da erscheint ihm eine Fee und bietet

ihm die Erfüllung eines Wunsches an. Er aber bekommt es mit der Angst zu tun, in der ihn die aufgebrauchte Umgebung und ein ihn beobachtender Herr im grauen Anzug bestärken; endlich läuft er ohne Antwort davon und erzählt seiner Frau, es gebe in der Welt kein Gleichgewicht, auch wenn der Fehler auf das ganze Universum bezogen nur etwa anderthalb Kilogramm betrage.

Das Wunder findet also nicht statt, obwohl ihm (ausser weltlichen) keinerlei Hindernisse entgegenstehen. Zum Fall der Person, die auf ein Wunder wartet, kommt also derjenige, wo das Wunder nicht stattfinden kann – obwohl es stattfinden möchte. Das Wunderbare trifft auf einen Menschen, der – in seiner Ängstlichkeit und Bescheidenheit⁶² – es nicht gerufen hat⁶³ und nicht für sich ausnutzt; auch dafür gibt es im *Golem* eine prototypische Situation, auch wenn der Bezug diesmal kritisch sein könnte⁶⁴. Damit würde die Vermutung korrespondieren, dass das Wunder – damit wohl auch der Begriff des *čudotvorec* – sich jenseits der Machbarkeit befindet, was sogar eine gutwillige Fee nicht zu ändern vermag. Dies wiederum entspricht den Notizen, in denen um das Wunder gebetet wird, wobei auch dies in der logischen Konsequenz paradox bleibt: Um ein Geschenk in diesem Sinne lässt sich nicht bitten. Es zeigt sich immer deutlicher: 'Logisch' ist den hier zur Diskussion stehenden Begrifflichkeiten nicht beizukommen.

Auf der Textebene lässt das sprachlich zugespitzte Groteske der Situation – der exponierte Ort, die Märchengestalt in der sowjetischen Umgebung, die Sprache der Fee, die überbordende Reaktion von Gästen und *metrdotel* usw. – das *čudo* zum Witz und seine Erfüllung zur Unmöglichkeit werden. Da es in einem nicht der Realität angepassten Gewand erscheint – doch sonst wäre es keines –, sabotiert es sich selbst oder erscheint dem Angesprochenen nicht mehr als besonders erstrebenswert. Die Welt des *čudo* nach Märchenart und diejenige Serpučovs sind inkompatibel – im Ungleichgewicht. Was bleibt, ist das Staunen, d.h. die Wahrnehmung jenseits des Verstehens⁶⁵.

Dies führt uns geradewegs zur bereits erwähnten, viel späteren Variante des *čudotvorec* in *Starucha* (Mai/Juni 1939), der – im Plan zu einer Geschichte der Ich-Figur, die selber an Wunder glaubt⁶⁶ – "in unserer Zeit lebt (sic!) und keine Wunder tut"⁶⁷. Auch der Verlust seines Wohnraumes und der Zwang, in einer Scheune ausserhalb der Stadt zu wohnen, kann ihn nicht dazu bringen, mithilfe seiner Fähigkeit seine Lage zu verbessern:

«(...) он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда»⁶⁸.

Die Ich-Figur ist begeistert von ihrem "genialen" Entwurf. Hier wird die doppelte, ja paradoxe Wirklichkeitsstruktur des *čudo*-Begriffes noch deutlicher, da keine äusseren Faktoren mehr als Motivation dafür beigezogen werden, dass kein Wunder geschieht. Die Figur könnte so gut als lächerlich wie als heilig betrachtet werden; es gibt keine rationale Garantie, dass ihr Selbstbild als *čudotvorec* nicht blosser Illusion ist. Das Wunder hat sich ganz auf die Kategorie des Potentiellen zurückgezogen, und der Nachvollzug der Geschichte als solche, wie der Erzähler sie intendiert, verlangt selbst die Bereitschaft zum Glauben an das Wunderbare.

Doch gehen wir nochmals zurück zu Texten, in denen das Wunder noch möglich ist. *Otec i doč'*⁶⁹ steht mit dem *Golem* insofern in einem gewissen Zusammenhang, als es sich um ein Mädchen handelt, dem ein 'Wunder' geschieht. Es soll hier nur der Anfang des Textes besprochen werden:

«Было у Наташи две конфеты. Потом она одну конфету съела, и осталась одна конфета. Наташа положила конфету перед собой на стол и заплакала.

Вдруг смотрит – лежат перед ней на столе опять две конфеты.

Наташа съела одну конфету и опять заплакала.

Наташа плачет, а сама одним глазом на стол смотрит, не появилась ли вторая конфета. Но вторая конфета не появлялась.

Наташа перестала плакать и начала петь. Пела, пела и вдруг умерла. (...)⁷⁰

Das Mädchen erlebt in einem Moment der – subjektiven – 'Not' ein Wunder; als es eine Wiederholung erzwingen will, gelingt das nicht. Dieselbe Wahrscheinlichkeitsstruktur überträgt sich auf die folgenden Ereignisse, ganz besonders auf das plötzliche, aber auch plötzlich reversible Auftreten des Todes. Für das Mädchen ist das 'Wunder' die natürlichste Sache der Welt, *samoe obyknovennoe čudo*; doch sieht es nicht ein, dass das Wunder nicht zum Bereich des Mach- bzw. Repetierbaren gehört. Allerdings erfüllt es den Sachverhalt des 'Erwartens', wie es auch durch das Unglück – immerhin weint es – in seinem kindlichen Wunsch legitimiert ist.

Die Selbstverständlichkeit solcher kleiner Wunder mit verhältnismäs-

sig fröhlichem Ausgang – man vergleiche etwa mit der wahrscheinlich im selben Jahr entstandenen Geschichte *Moloděj čelovek, udivivšij storoža* – verschwindet wieder aus Charms' Prosapoetik⁷¹. Unvermittelte Einbrüche des 'Übernatürlichen' in die Normalität der Prosafiguren erzeugen im Spätwerk eher Schrecken; die Geschehnisse um die tote *starucha* im gleichnamigen Text sprechen hier für sich. Die Bewertung dieser 'Wunder', die im Zusammenhang mit biographischen Phasen und vielleicht mit dem historischen Kontext zu lesen sind, erweist sich als vollständig unabhängig von der Struktur, die diese aufweisen. Das Wunder ist nicht identisch mit der Rettung, einem *deus ex machina*; das Bitten darum in den Aufzeichnungen ist somit viel eher die Bitte um ein Zeichen aus der 'anderen' Welt ("vse ravno kakoe") als um konkrete Lebenshilfe.

Ungeklärt bleiben bisher die Bitte um *vdochnovenie*, damit auch weitgehend das Problem des Textes als Wunder (bzw. *prazdnik*) oder überhaupt die innere Beziehung dieser zentralen Begriffe. Die besprochenen Texte, die das *čudo* thematisieren, machen seine Struktur in ihrer Entwicklung transparenter und zeigen eine gewisse Tendenz zum Autoreflexiven. Von einer abstrakten Klärung kann aber keine Rede sein. Der Frage, warum dem so ist, gilt der folgende Abschnitt, der noch einmal am Tage der Entstehung von *Oravnovesii* einsetzt und die Frage nach der Behandlung von Diskursen bei Charms stellt. Darauf wagen wir uns grundsätzlich an die Frage nach seinem 'Metaphysischen' heran – an die Frage nach Gott.

IV. KUNSTZWISCHENEIGENWELTLICHKEIT UND UNMÖGLICHER REFERENZ. Der späteste Text von Charms, der abstrakt theoretische Fragen behandelt, datiert aus dem Jahr 1932⁷². Alle jüngeren Texte mit explizit 'philosophischem' Inhalt – drei davon aus der hier am meisten interessierenden Zeitspanne⁷³ – weisen einen blossgelegt literarisierten Ton auf. So auch die zwei Prosatexte, die am selben Tag wie der Text *Oravnovesii* (18.9.1934) entstanden sind und mit diesem in eine Gruppe gehören⁷⁴: *O javlenijach i suščestvovanijach No. 1* und *No. 2*⁷⁵. Beide thematisieren aus dem Mund eines namenlosen Erzählers ("ja"/"my") – der erste zudem im Zusammenhang mit 'Wundern' – das Nicht-Gelingen eines philosophierenden Diskurses, der erste sinnigerweise am Beispiel eines Künstlers namens "Mikel' Anželo".

Der erste Text, der die von Charms so geliebte Ringstruktur aufweist und somit im Grunde kein Ende findet, beinhaltet ein Wunder in der engen

Definition Mirjams: Am Himmel erscheint eine Kugel – ein zentrales Motiv bei Charms⁷⁶ –, und eine Stimme erdröhnt, die allerdings nur mitteilt, was die Anwesenden bereits selbst sehen: „Ėtošar“. Als nach der Kugel aber ein riesiger Löffel am Himmel erscheint, bricht unter den Menschen Panik aus. Der Erzähler bemerkt nur die Sinnlosigkeit der Absicht, sich verstecken zu wollen („protiv nebesnogo javlenija ne ogorodiš'sja“) – worauf das Thema plötzlich verlorenggeht. Dann vermutet er die Nicht-Existenz des Seienden: „Ničego, možet byt', net“. Über die Thematisierung dieser Frage kommt der Text allerdings nicht hinaus („trudno skazat“), die wiederaufgenommene Künstlerfigur stösst mit demselben Gedanken nur auf Lachen und wird zuletzt mit gesenktem Kopf auf einem Ziegelsteinhaufen gezeigt – wo sie anfangs schon sass und nachdachte.

Die ungelöste Frage wird dann im zweiten Text weiter ausgeführt in einer Weise, die auf das Wunder zurückbezogen werden kann. Die zum Schein begonnene, stark autoparodistisch gefärbte Erzählung vom Alkohol trinkenden Serpuchov wird unterbrochen durch die Behauptung, hinter ihm befände sich nichts. Zwei weitere Einschübe meinen, auch vor ihm, auch in ihm drin sei nichts. Diese zweite Ebene der Einwürfe konterkariert nun den expliziten Versuch, sich auf den trinkenden Serpuchov zu konzentrieren („davajte interesovat'sja tol'ko spirtuozom i Nikolaem Ivanovičem“), da bald aus den Einwürfen folgt, dass er gar nicht existiert. Bei der dialogisch eingeschobenen kritischen Frage nach der Flasche gibt der Erzähler aber nicht einfach logisch nach, sondern bricht den Diskurs scheinbar ab („Tut my i sami terjaemsja v dogadkach“), um noch einmal den Spiess umzukehren: Damit man „ausserhalb von“ sagen könne, müsse doch etwas existieren? Präzise nun die paradoxe Formulierung, die der Erzähler als *tupik* bezeichnet, worauf er nichts mehr zu sagen weiss:

«Что-то, видно, все же существует? А может, и не существует.»⁷⁷

Eine gewisse Auflösung der von beiden Texten aufgeworfenen Frage nach der Möglichkeit von Referenz ergibt sich, wenn wir in einer gewissen Analogie zu *Utro* annehmen, die Erzählungen thematisierten weniger ihr gedankliches Scheitern als die Spezifik des literarischen Diskurses in ihren Gesetzen und Grenzen. Der erste Text kontrastiert überbordende Phantastik mit der philosophischen These Nikolaj Ivanovič Stupins, alles sei Rauch, es existiere höchstens das *razdelenie*. Da zwischen der fast grotesk authentisierten Bestätigung des 'Irrealen'⁷⁸ und dem (verlachten) Zweifel am

'Realen' (vertreten durch einen Hahn) keine Vermittlung angeboten wird, begibt sich der Text auf eine Kreisbahn unendlicher Offenheit, was die abstrakte Problematisierung von Wahrscheinlichkeiten betrifft. Ähnlich verhält es sich mit dem sich ereignenden 'Wunder': Suggestiert die Kugel am Himmel noch - gerade bei Charms - eine symbolische Deutung, so wirkt der Löffel blosslegend, indem er den Eindruck erweckt, hier walte ein massloser Erzähler, dem seine Geschichte entglitten ist. In seinen Blosslegungen lässt der Text keinen Zweifel offen, dass hier nicht in einem mimetischen oder abstrakten, sondern in einem freien, gleichsam autoreferentiellen literarischen Diskurs experimentiert wird. Die Geschichte 'scheitert' dabei zwar im literarisch-erzählenden Diskurs keineswegs – wohl aber auf abstrakter Ebene. Zum Schluss bleibt, analog zum Staunen in *O ravnovesii*, dem 'grossen Künstler' nur das Verstummen mit gesenktem Kopf.

Expliziter metapoetisch äussert sich der zweite Text, indem er sich als Dialog zwischen Erzähler und supponiertem Publikum über die dargestellte Welt entfaltet. Der Erzähler konstruiert seine erzählte Welt, die aus der Hauptfigur und einer Flasche besteht, während seine eigenen Einwürfe auf die Leerstellen im Erzählten – ohne die keine Erzählung auskommt – hinweisen. Nimmt man nur die erzählenden Abschnitte, findet eine – wenn auch unkonventionelle – Erzählung statt bis zu dem Punkt, an dem Serpuchov die Flasche ausgetrunken hat, was vom Erzähler demonstrativ zum gelungenen Sujet erklärt wird („Vot lovko! Kak ėto on!“). Die Einwürfe dekonstruieren jedoch den Primärtext als mimetischen, indem sie die Leerstelle – in einer der illusionistischen Lesart analogen Operation – zum existierenden Nichts erklären und diesen Ansatz konsequent weiterführen. Der erwähnte Endpunkt ist damit vorgezeichnet: Auch Serpuchov existiert nicht. Nur: Damit wird nichts als eine jeglicher Fiktionalität inhärente Binsenwahrheit explizit gemacht⁷⁹.

Die bereits zitierte Grundfrage nach der Existenz allgemein („Čto-to, vidno, vse že suščestvuet? A možet, i ne suščestvuet“) verkehrt sich zur Frage nach der spezifisch künstlerischen Referenz und Eigenweltlichkeit. Die mimetische Textlektüre eines sujetmässig gegen Null tendierenden Textes führt sich selbst ad absurdum, weil sie sich als auf Selbsttäuschung beruhenden Lesevorgang in ihrer Widersprüchlichkeit entlarvt und somit in der unbarmherzig durchgeführten Konsequenz selber dekonstruiert. Traditionelles Erzählen wird so schon in der Konstitution seines Gegenstandes⁸⁰ und ganz besonders inbezug auf Wahrheitsfragen unmöglich, da es auf die

hier dekonstruierten und entlarvten mimetischen Operationen zählen muss; der literarische Diskurs zumindest in einem traditionellen Verständnis erweist sich als *tupik* – ein Nullpunkt –, ohne dass eine neue, gültige Erzählweise in Sicht käme. Damit sind wir aus den Paradoxien nicht herausgekommen, im Gegenteil. Wie soll Kunst die – für Charms dominierenden – Fragen des ‘Lebens’, wie diejenige nach dem *čudo* angehen, wenn ihr der Zugang zur Reflexion über die Welt versperrt ist, weil ihre Realität ist – und nicht ist? Die Tatsache, dass Charms gerade seine philosophische Fragen betreffenden Texte – ich denke etwa an die Briefe an Druskin, die diesen als ‘Philosophen’ ansprechen – radikal und blosslegend literarisiert, ja alles abstrakte Reflektieren deutlich ironisiert, lässt darauf schliessen, dass er einem eigentlich abstrakten Diskurs, wenigstens für sich selbst⁸¹, noch weniger referentielle Aussagekraft zutraut. Versagt nun auch sein eigentliches Metier, das Literarische?

Doch erstens schreibt Charms weiter, ja er behauptet später sogar – es wurde bereits zitiert –, er wisse jetzt, wie man schreiben müsse. Zudem besteht er kurz zuvor (16.10.1933) im erwähnten Brief an K. V. Pugačeva darauf, als Dichter sei er der Schöpfer (*tvorec!*) einer Welt, die die “richtige Ordnung” repräsentiere (die er gleich darauf als “dieselbe Ordnung wie in der ganzen Welt” bezeichnet) und deren “Reinheit” (*čistota*) für ihn im Zentrum stehe. Von generellem Verzicht auf künstlerischen Ausdruck bzw. den Glauben an seine Möglichkeit kann keine Rede sein.

Auch inbezug auf unsere Wunder-Problematik löst der reflektierende Rückzug auf den autonomen Diskurs der Kunst in seiner Eigengesetzlichkeit die anstehenden Fragen nicht: die phantastischen Elemente in *O javlenijach i suščestvovanijach No. I* sind zwar innerhalb der ungehemmten Wahrscheinlichkeitsregeln literarischer Realität gewöhnlich (*samoe obyknovennoe*) – wenn auch offensichtlich nicht für alle Figuren; sie sind jedoch auch redundant oder haben, ausser, dass sie (sinnlose) Angstreaktionen auslösen, keinerlei weitere Bedeutung. Das Wunder, von dem oben die Rede war, kann mit diesen Mitteln – d.h. indem es gezeigt wird – auch hier nicht stattfinden. Charms, davon müssen wir ausgehen, hat Vvedenskij's Einwand spätestens ab der Mitte der dreissiger Jahre bereits integriert:

«Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее»⁸².

Um es etwas salopp auszudrücken: Für die Literatur ist das Wunder keines, weil es ihr zu leicht fällt, ein Bonbon auf den Tisch zu legen oder einen

Löffel am Himmel erscheinen zu lassen. Das Wunder ist für die Kunst – keine Kunst; wenigstens solange es nur um seine Darstellung geht. Die späte Poetik von Charms scheint es denn auch darauf abgesehen zu haben, sich das Wunder so schwierig wie möglich machen. Dass es weiterhin zu den zentralen Inhalten gehört, darüber lassen die Notizen zusammen mit der radikalen Korrelierung von Kunst und Leben keine Zweifel offen. Dieser Korrelierung entspricht paradoxerweise eine grundsätzliche Diskurstrennung, die Charms' Texte teilweise mitreflektieren. Wahre Aussagen über die Welt gehorchen ihrerseits der Struktur des Wunders und müssen der Notwendigkeit literarischer Autonomie ebenso genügen, wie sie der Unmöglichkeit wahrer Aussagen darin entgegen müssen. Referenz wird zur unmöglichen, aber allein zählenden Aufgabe; Kunst liegt damit nicht nur jenseits des Mimetischen, sie gerät konzeptuell auch aus dem Bereich der Machbarkeit dorthin, wo das Wunder stattfindet (oder nicht). In der Zeit der Krise bleibt der Dichter ein Dichter; was ihm fehlt, hat mystisch-existentielle, nicht rein poetologische Dimension:

«Да, я поэт забытый небом»⁸³.

V. PAPA GOTT. Wenn wir das Verhältnis von ‘Kunst- und Lebenstext’ bei Charms betrachten, so wird offensichtlich, dass – in Analogie zur Mirjam-Figur – hinter dem *čudo*-Konzept die Frage nach dem Metaphysischen überhaupt steht. Unter den Tagebuchnotizen der Jahre 1937/38 finden sich, wie bereits erwähnt, verschiedene eigentliche Gebetstexte⁸⁴, die organisch in ihren Kontext eingebettet sind. Die auf die Autorenliste mit Meyrink innerhalb der publizierten Notizen direkt folgende Eintragung, zwei Tage später verfasst, zeigt diese Verschmelzung exemplarisch:

«Я больше не хочу жить. Мне больше ничего не надо. Надежду меня никаких. Ничего не надо просить у Бога, что пошлет Он мне, то пусть и будет: смерть, так смерть, жизнь, так жизнь, – все, что пошлет мне Бог. В руке Твои, Господи, Иисусе Христе, предаю дух мой. Ты мя сохраниб Ты мя помилуй и живот вечный даруй мне. Аминь.»⁸⁵

Der Anruf Gottes fliesst direkt aus der wiederholten Darstellung der hoffnungslosen persönlichen Lage, wobei die Hilferufe und konkreten Bitten – auch um den Tod – einer christlich-fatalistischen Haltung gewichen sind. Der biographische ‘Nullpunkt’ ist damit erreicht⁸⁶ und bringt, wie es

scheint, das Auftreten des Unsterblichkeits-Themas direkt mit sich. Dass die Feststellung, es sei zu spät für Bitten an Gott, in direktes Bitten an Gott mündet, entbehrt nicht einer Paradoxie, die mir System zu haben scheint; es ist zu prüfen, ob Charms' Religiosität, eine der "kompliziertesten Fragen seiner Biographie"⁸⁷, nicht strukturell der festgestellten Doppeldeutigkeit im Referenzproblem der Kunst analog ist.

Im kürzlich erschienenen Buch aus dem Nachlass L. Panteleevs, das seinen Erinnerungen zum (heimlichen) religiösen Leben besonders in literarischen Kreisen in der Sowjetunion gewidmet ist, kommt der Autor auch auf Charms zu sprechen. Im Gegensatz zum "pantheistischen" Zabolockij seien Charms, Vvedenskij und Ju. Vladimirov "orthodox, im kirchlichen Sinne religiös" gewesen⁸⁸. Pantelev berichtet, mit Charms habe ihn eine "duchovnaja blizost'" verbunden, die sich etwa darin zeigte, dass sie Gebetbücher tauschten. Im Einzelfall scheint sich aber die Nähe der religiösen Vorstellungen in Grenzen gehalten zu haben:

«— Каким вы представляете Бога? — спросил меня однажды Даниил Иванович. — Стариком Саваофом, каким его изображают под куполом церквей? С бородой?

— В детстве — да, представлял таким.

— А я и сейчас именно таким. Краснолицым, с белой пушистой бородой»⁸⁹.

Pantelev enthält sich eines Kommentars und erzählt, wie Charms, den er immer im Verdacht der "Pose" (!) gehabt habe, sich spät abends plötzlich vor einer Kirche auf die Knie geworfen und Gebete gesprochen habe. Am meisten Schwierigkeiten bereitete Pantelev aber ein anderer Umstand:

«Я, например, не понимал, как в одной душе могут уживаться вера и суеверие. А Даниил Иванович был суеверен»⁹⁰.

Letzteres bestätigen auch andere Erinnerungen, so besonders A. Poret:

«Даниил Иванович был очень суеверен. У него были на все приметы, дурные цифры, счастливые предзнаменования. Он выходил из трамвая, если на билете была цифра 6, или возвращался домой, встретив горбуна. Человек с веснушками означал удачу. Молоко на даче пил, только если были закрыты все окна и двери наглухо. Даже

небольшие щели на балконе затыкал ватой. У нас в доме у всех близких друзей были свои чашки. Даниил Иванович пил только из так называемой 'петровской' чашки, зеленой с золотом и крупными цветами. Однажды я вынула ее из шкафа, и она на глазах у всех прыгнула с блюдца на пол. Даниил Иванович немедленно ушел, мрачно сказав мне в прихожей: 'Ужасная примета — это конец.' Так оно и было.»⁹¹

Nicht zuletzt der Schluss dieser Passage, für wie realistisch man immer ihn halten mag, lässt erkennen, dass es sich um mehr handelt als um einen isolierten Tick; leicht lässt sich — etwa im Beispiel der Zahlen — Charms' starkes Interesse an allem Okkultischen wiedererkennen, dem nicht zuletzt auch sein Interesse an Meyrink seinen Antrieb verdankt.

Abergläubische Religiosität zeichnet sich dadurch aus, dass die vorgestellte 'Übernatürlichkeit' im Alltag, in konkreten Gegenständen sich vollzieht und jederzeit vollziehen kann, nach gewissen mehr oder weniger durchschaubaren Gesetzen. Die Parallele zu Charms' *čudo*-Begriff liegt auf der Hand: Das physisch Unmögliche, zumindest logisch nicht Einsichtige ist das, worauf es ankommt; es ist jederzeit potentiell möglich. Im Aberglauben (wie in der Magie) ist es aber auch zu provozieren, kennt man die Gesetze des magischen gegenseitigen Einflusses der Dinge. Aberglaube verlangt — in neuerer Zeit ganz besonders — eine 'naive' Haltung einerseits, insofern er eine Variante direkter, mystischer Erfahrung des Übernatürlichen darstellt. Als esoterischer allerdings ist er gleichzeitig eine Angelegenheit für Auserwählte, und die Naivität vor Gott, die früher 'Einfalt' hieß⁹², wird zur höheren Stufe komplexer Erkenntnis⁹³. Damit verbirgt sich hinter dieser Art von Religiosität auch die in bezug auf das Wunder festgestellte Dialektik des Einflusses des Menschen, des *čudotvorec*, auf das Unbeeinflussbare.

Analoges gilt auch für Meyrinks *Golem*; das Paar Hillel und seine Tochter (in bestimmter Weise auch letztere für sich) repräsentieren deutlich die Pole von Naivität und Gelehrtheit, die Pole, von denen im obigen Zitat Mirjam in bezug auf die beiden Seiten der Kabbala sprach. Analog ist 'Gott' im Text eine Vorstellung, die einerseits ganz aus der beschriebenen Welt ausgegrenzt ist, andererseits in den vielgestaltigen mystischen und magischen Bezügen ständig 'physisch' präsent ist. In dem (nicht magischen) Druskin-Konzept, auf das wir gleich zu sprechen kommen, wird es heißen: Gott ist gleichzeitig absolut immanent und absolut transzendent.

Somit weist auch das Bild Gottes mit Bart eine innere Logik auf – eine Logik, die dem viel naiveren Panteleev, der seinen ganzen Bekanntenkreis in Religiöse und Nichtreligiöse einteilt, dem Glaube eine Frage des Bekenntnisses, nicht der Reflexion ist, nicht einsichtig sein kann. Denn der konkrete, anwesende Gott der kindlichen Vorstellung – als solchen identifiziert ihn ja Panteleev – ist für Charms wohl eine gültige (wenn auch bestimmt eher idealtypische und erwünschte), nicht aber die alleingültige Vorstellung. Eine gestrichene Passage im poetologischen Gedicht *Chnju* (1931), die man vermutlich im Wortsinne verstehen darf, behauptet nämlich das Gegenteil:

«Никто не видел Бога
и описать его нет слов
опасна темная дорога
по которой ходит зверолов» (SP 3:189).

In der Lyrik erscheint Gott nicht nur als der Unbeschreibliche, sondern – in einem Gedicht aus dem Sommer 1937(!), das den *strach* der lyrischen Ich-Figur zum Thema hat – auch als der Stumme, wenn auch in wiederum paradoxer Formulierung, und wiederum im Imperativ:

«Дух Божий говори, тебе не надо слов» (SP 4:56).

Hier erscheinen – wie in dem zwei Tage jüngeren Gedicht *Želan' e sladostnych zabav* – das *spokojstvie* und die Befreiung von unbefriedigten Wünschen als höchstes Ziel. Die Bitte um die sprachlose Stimme Gottes kann somit auch als Bitte um Befreiung von diesen Wünschen, die in den späten Charms-Notizen meist eine erotische Konnotation haben, verstanden werden. Das *naslaždenie* wird im späteren *Traktat bolee ili menee po konspektu Ėmersena* (1939) als wichtigstes Hindernis für das *bessmertie* erklärt⁹⁴. Der letzte Satz dieses von Charms insgesamt als "dumm" gekennzeichneten Artikels lautet:

«5. О бессмертии.
Прав тот, кому Бог подарил жизнь как совершенный подарок»⁹⁵.

Die Begriffe, man sieht es, drehen sich in einem engen Kreis, denn das Geschenk in seiner Abstraktion ist ein Wunder, und – wie aus den folgenden Ausführungen Druskins zu entnehmen ist – der Glaube ebenfalls ein

Gottesgeschenk:

«Да, подарок – это маленькое чудо.»⁹⁶

Insgesamt kann auch der Gott mit dem Bart nicht darüber hinwegtäuschen, dass er eine paradoxe Erscheinung ist: in seiner figürlichen Alltäglichkeit, die eine naive Sicht geradezu verlangt – wie das *samoe obyknovennoe čudo* eine Figur wie die Mirjams – und in seiner reinen Potentialität und unerreichbaren Geistigkeit, derer man nie habhaft wird, obwohl sie sich gerade physisch zeigen müsste. Auch Gott – um des Künstlers Problem mit der Realität nochmals zu zitieren – ist, oder vielleicht auch nicht; oder anders: Er ist, obwohl (weil? gerade dann, wenn?) alles dagegen spricht.

Die Frage ist, wie sich ein solcher Glaube von Unglaube unterscheidet in dem Moment, wenn die konkrete Lebenssituation es kleinerer oder grösserer Wunder ermangeln lässt. Gerade dies ist ganz offensichtlich bei Charms im hier besprochenen Lebensabschnitt der *FalP*⁹⁷, und zwar auf verschiedenen Ebenen. Das Gefühl der Abwesenheit von Gott bzw. – im Sprachgebrauch der Notizen – des Interesses, gegen das ein solches

Glaubensmodell nicht schützen kann, ist auch die Abwesenheit von Inspiration – und umgekehrt. Dass Glaube in diesem Modell nicht eine voreingenommene Haltung wie bei Panteleev sein kann, bezeugt Charms' Thematisierung des Glaubens in den besprochenen Notizen; die wörtliche Verflechtung mit *Starucha* bietet Anlass, diesen etwas später entstandenen Text, eine Art literarische Summa seines Werks, nochmals einzubeziehen.

Im November 1937 notiert Charms:

«Ошибочно думать, что вера есть нечто неподвижное и самоприходящее. Вера требует интенсивного усилия и энергии, может быть, больше, чем все остальное. Сомнение, это уже частица веры»⁹⁸.

Auf diesen Satz folgt direkt die oben zitierte Frage nach der Existenz des *čudo*. Doch damit der Dialektik nicht genug. Der Glaube wird für Charms zu einer – etwa im Vergleich mit Panteleev – ungleich komplexeren Einstellung, erklärt er doch vorgängig:

«Человек не 'верит' или 'не верит', а 'хочет верить' или 'хочет не верить'.

Есть люди, которые не *верят*, и не *не верят*, потому что они не хотят верить и не хотят *не верить*. Так, я *не верю* в себя, потому что у меня нет хотения *верить* или *не верить*.» (ebd.)

In *Starucha* wird derselbe Gedanke durch die Ich-Figur geäußert, nachdem Sakerdon Michajlovič – der eventuell mit der Golem-Figur parallelisierte Freund⁹⁹ – die Gretchenfrage nach dem Glauben an Gott zurückgewiesen hat; das Ich bestätigt, es hätte die Frage auch nicht beantwortet, wenn auch aus anderem Grund.

«Видите ли, – сказал я, – по-моему, нет верующих или неверующих людей. Есть только желающие верить и желающие не верить.

– Значит, те, что желают не верить, уже во что-то верят? – сказал Сакердон Михайлович.

– Может быть, и так, – сказал я. – Не знаю.

– А верят или не верят во что – в Бога? – спросил Сакердон Михайлович.

– Нет, – сказал я, – в бессмертие»¹⁰⁰.

Die Ich-Figur bricht gleich darauf das Gespräch ab mit der Begründung, er müsse gehen. Die Logik der obigen Sätze kann, sofern Sakerdon richtig interpretiert, nur bedeuten, dass alle Menschen in gewissem Sinne gläubig sind; oder eben, wie es im Spätfrihling 1938 im Notizbuch steht:

«Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие.»¹⁰¹

Damit verwischt objektiv die Grenze zwischen Unglaube und Glaube, und der Glaube wird zum potentiellen Unglauben wie umgekehrt, ohne dass die Relevanz der Kategorie deswegen geschmälert würde¹⁰². Auch die Ich-Figur in *Starucha* scheint Unterschiede zu machen. In der Parallelstelle nämlich, die dem zitierten Dialog vorangeht, fragt dieses autobiographisierte Ich¹⁰³ die neue Bekanntschaft:

«Я: простите, можно вас спросить об одной вещи?

Она (*сильно покраснев*): Конечно, спрашивайте.

Я: Хорошо, я спрошу вас. Вы верите в Бога?

Она (*удивленно*): В Бога? Да, конечно.

Я: А что вы скажете, если нам сейчас купить водку и пойти ко мне. Я живу тут рядом.

Она (*задорно*): Ну что ж, я согласна.

Я: Тогда идемте»¹⁰⁴.

Das Glauben-wollen erscheint hier als pragmatische Qualität, die das Verhalten des Ich-Helden beeinflusst, wenn es um menschliche Nähe geht. Relativiert wird dieser Schluss durch Sakerdon Michajlovič, der über dieser Entscheidung zu stehen scheint. Auch hier geht eine 'naive' Einstellung mit einer reflektierten Hand in Hand, obwohl sie konzeptuell in Konflikt stehen müssten. Vielleicht steht der *čudotvorec*, und wenn er keine Wunder tut, vermittelnd zwischen diesen Seiten: der gläubige Ungläubige, der naive Weise.

Der Erzähler verstummt, als er das Glaubensproblem aufgrund der Nachfrage Sakerdons abstrakt erklären sollte – wie der Künstler vor der Frage nach der Existenz der Gegenstände kapituliert hat, wie Charms sich nicht auf abstrakte Formeln zum Thema einlässt. Dieser Glaube findet statt, zeigt sich (eventuell literarisch) – aber er kann nicht auf einen Nenner gebracht werden. Ein Blick auf gewisse Ansätze Ja. Druskins belegen, dass diese abstrakte Formulierung, wenn sie doch vorgenommen wird, zum reinen Paradox – und manchmal zum *poëtičeskoe issledovanie*¹⁰⁵ – führt und keineswegs zu übergeordneten Kategorien, die ein ideologisches oder künstlerisches Konzept vor den Katastrophen des existentiellen Bereichs schützen könnten.

VI. DRUSKINS UNGLÄUBIGER GLAUBE. Einige der wenigen bereits publizierten Schriften Ja. Druskins, des vermutlich engsten Vertrauten Charms' in diesen Jahren, stehen mit den Notizen Charms' aus den Jahren 37/38 und den besprochenen Gesetzmässigkeiten im expliziten Dialog. In der spätobériutischen Činari-Gruppe bestand eine gewisse Arbeitsteilung, was die Genres betrifft, in denen man sich betätigte. Druskin war – mit Lipavskij – der Philosoph; seine Formulierung der denjenigen von Charms analogen Begrifflichkeit wird deshalb das Modell präzisieren und in seiner Konsequenz bestätigen. Das Glaubensmodell wie die Selbsterfahrung in Notzeiten soll hier in ihrer 'positiven' Semantik entwickelt werden, die dem Charakter eines Selbstversuchs nahekommen wird¹⁰⁶.

Der Zustand, den Charms' Notizen wiedergeben, trägt bei Druskin einen Namen, *ignavia*¹⁰⁷, und steht, wie eigentlich alle seine Reflexionen, in direkter Verbindung zu theologischen Vorstellungen. Auch wenn es hier

nicht darum gehen kann, der Komplexität des Druskinschen Denkens und der Spezifik seines ‚Stils‘ gerecht zu werden, sollten einige Hinweise für unseren Zusammenhang erhellend wirken.

Der kurze Text *Ignavia* I¹⁰⁸ ist in den hier zur Diskussion stehenden Jahren entstanden. Als Ausgangspunkt wird ein Gespräch mit Charms im Jahr 1936 über die Abwesenheit von Gedanken genannt, die auch ein Fehlen geeigneter Mittel der Aufzeichnung sein könne – Denken und Schreiben sind hier für Dichter wie Philosoph beides primäre Operationen. *Ignavia* bedeute wörtlich „Trägheit, Feigheit, Kleinmut“ (vjalost', truslivost', malodušie), wobei alle drei Bestimmungen nicht zutreffend seien. Druskins Definition geht weiter:

«ignavia – тоска по силе духа, сильная тоска, тогда уже не слабость духа. (...) ignavia – трусливая смелость или смелая трусость»¹⁰⁹.

Trotz der auf den ersten Blick erstaunenden Bestimmung als *toska* sei dieser Zustand ‚absolut‘, nicht zielgerichtet, ja subjektfrei, und finde seinen Höhepunkt im „nevidenie, nedumanie“. Der Gegenstand selbst (pustota, ničtožnost', zaterjannost', ničto) sei mit dem Zustand nicht identisch, er löse noch Schlimmeres aus: die Wahrheit des Nullpunktes (istina nulevoj stepeni). *Ignavia* ist das subjekt- wie objektlose Sehen: „Mein Sehen ohne mich, (...) das nichts sieht“ – verloren in der „absoluten Leere“. Ein möglicher Grund liege im Verlust des Gegenwärtigen („jetzt“); es bleibe die reine Möglichkeit, d.h. die Möglichkeit der Möglichkeit usw.: „Éto nesterpimo“.

Der solchermassen furchterregende Nullpunkt geistigen und schöpferischen Existierens könnte – und dies ist getan worden¹¹⁰ – als Katastrophe der ursprünglichen Absichten der Obériuten gelesen werden; eine solche eindimensionale Sicht greift allerdings zu kurz. Der zweite, nach Charms' Tod verfasste *Ignavia*-Text Druskins präzisiert den Begriff in verschiedener Hinsicht, obwohl er den Gang der Gedanken und die Begrifflichkeit übernimmt. Interessant auch hier, in der Wiederaufnahme des *toska*-Motivs, die Nähe zu Charms' Formulierungen:

«Ignavia – это интерес к интересу, которого нет, желание желания, которое спит»¹¹¹

– auch wenn jede Bestimmung für sich genommen wiederum abgelehnt wird. Eines scheint *ignavia* nicht zu bedeuten: den Verlust des Gottesbildes, geschweige der Orientierung auf das Metaphysische. Ganz im Gegenteil bezeichnet Druskin – in Anlehnung an Lipavskij – diesen Zustand der Leere als „toska po toske po Absolutu“¹¹², womit der Verlust des Drangs zum Absoluten als geistiges Absterben betrachtet wird. Jedoch scheint in der *ignavia* der Kontakt zu Gott unterbrochen („Ja izvergnut iz ust Ego.“¹¹³). In der Folge, in der sich die Zustände abwechseln, etabliert sich nicht das Bild einer linear eintretenden Katastrophe, sondern eher das einer zyklischen Existenz in Gott zwischen Sicherheit des Glaubens und Ver-Zweiflung¹¹⁴, in der *ignavia* einen der Pole markiert:

«Уже трижды за десять лет я возвращался к себе – Бог возвращал меня к Себе, а я снова уходил в свои мысли. А сейчас и мыслей нет»¹¹⁵.

Bedeutsam ist auch die Art und Weise, in welcher die *ignavia* eintritt:

«Она приходит неожиданно, никогда не замечаешь, как она приходит, но вдруг видишь – уже поздно: пришла»¹¹⁶.

Die Parallele zur Struktur des Wunders ist unübersehbar, obwohl es sich hier um ein entgegengesetztes Konzept handelt. In den konkreten Erscheinungsweisen der *ignavia*, die Druskin unterscheidet (alles ist uninteressant; der Versuch, irgend etwas zu schreiben, misslingt; Leiden unter dem Fehlen von Gedanken; die Wahrheit des Nullpunktes), spiegeln sich Charms' Tagebuchnotizen. *Ignavia* und das Wunder, um das Charms bittet, stellen so gewissermaßen komplementäre Konzepte mit analoger Struktur dar.

Die Texte, die die Katastrophentheorie auf den ersten Blick zu stützen scheinen, dürfen somit nicht ohne den Blick auf den Gegenpol betrachtet werden, der dieselben ideologischen Prämissen vertritt. Druskin macht dies explizit, indem er auf einen Text «*Vestniki menja pokinuli...*»¹¹⁷ (den erwähnten Brief an Charms) später einen anderen folgen lässt, der den Titel trägt: *Vozvraščenie vestnikov*¹¹⁸. Der Anfang lautet:

«Ко мне вернулись вестники; вернулся Бог.»¹¹⁹

Druskin erzählt von einer geradezu mystischen Berührung mit Gott (sopri-kosnovenie s Bogom), in der er sich zur Kugel (sic!) werden sieht. Der ganz

andere Zustand als alle die eben beschriebenen ('u menja jasnost' i spokojstvie'¹²⁰) hat ebenfalls mit dem Wunder zu tun:

«Я верю в чудо.»¹²¹

Damit stellt sich die Frage nach dem Glaubensbegriff, der die Zustände der 'Berührung' mit Gott wie der Abwesenheit Gottes in sich vereinen kann. Der Aufsatz *Vera, kotoraja ne verit*, den ich leider nicht datieren kann, geht von der Existenz eines Glaubens aus, der keiner ist, da er sich seiner selbst zu gewiss ist:

«Если человек верит не в Бога, а в свою веру в Бога, то в конечном счете он верит в себя, то есть отрицает Бога»¹²².

Umgekehrt kann ein Ungläubiger zum Glauben kommen, indem er begreift, dass "die wichtigsten Dinge im Leben nicht mit der Logik, sondern gegen die Logik geschehen", dann im Moment letzter Verzweiflung und Hoffnungslosigkeit – die Parallele zu den Charms-Notizen liegt auf der Hand – um den Glauben bittet und diesen, wie Druskin vermutet, von Gott als Geschenk erhält. Die logische Reflexion über den Glauben und über Gott in einem Moment, wo der Reflektierende nicht glaubt, bezeichnet Druskin als "Heuchelei und Gotteslästerung"¹²³.

Im Bitten desjenigen, der den Glauben verloren hat, um den Glauben – dies scheint geradezu der theologische Idealfall zu sein – sieht Druskin vier Momente. Zunächst einmal definiert er den Glauben, der nicht glaubt, als Glauben an "die Sinn-losigkeit, das Absurde, des Unmögliche" (*bessmyslica*, absurd, *nevozmožnoe*¹²⁴). Ein solcher Glaube sei mehr als der Wunsch zu glauben, da kein solcher Wunsch Glaube schaffen könne; auch hier betont Druskin das Stadium der "Verzweiflung"¹²⁵ an den eigenen Möglichkeiten. Dieser Glaube sei ein "ontologisches und noumenales *tabula rasa*", das dem Verstand absurd erscheine. Weiter erhalte *bessmyslica*, *absurd*, *nevozmožnoe* in solchem Glauben reale Existenz – was tönt wie eine poetologische Aussage zu den Oberriuten, leitet sich rein theologisch her:

«Без этого реального ощущения мудрости мира (sic!) сего как безумия перед Богом вообще нет веры, а в вере, которая не верит, это ощущение, вера в бессмыслицу, абсурд, невозможное, особенно

сильна. Такая вера – даже вера, которая не верит, – движет горами и

совершает невозможное»¹²⁶.

Wieder betont Druskin, ein solcher Glaube sei ein Geschenk Gottes (*gratia gratis data*) und nur Gottes, worin das 'absolute Moment' im Glauben bestehe. Voraussetzung dafür, ihn zu erhalten, sei der "Glaube an das Unmögliche" (ebd.).

Glaube, fährt Druskin fort, verlange den mutigen Verzicht auf alle äusserlichen und innerlichen Bequemlichkeiten und auf alles, was man selbst als richtig und gut ansehe¹²⁷. Das hiesse die ganze Sinn-Losigkeit und *ničtožnost'* des Kosmos "real zu fühlen", weiter, den Glauben an sich selbst aufzugeben. Im letzteren vollzöge sich ein Sprung (*skačok*) gleich demjenigen in einen Abgrund:

«Этот скачок и есть вера, которая не верит, – вера в то, что, по моему мнению и по мнению всех разумных людей, есть бессмыслица, абсурд, невозможное, вера в то, чего нет и не может быть. И тогда невозможное Бог делает действительным.»¹²⁸

Dies ist nochmals die Nullpunkt-Theorie, existentiell-religiös gewendet, gleichzeitig wiederum die Rückbindung an das Wunder, um das auch Charms in einer Lebenssituation bittet, die dem hier beschriebenen *skačok* als Illustration dienen könnte; ähnlich verhält es sich übrigens mit Mirjam. Das Wunder des Glaubens (*čudo very*¹²⁹) selbst sieht Druskin in der synthetischen Vereinigung der unvereinbaren Pole, dass Gott a) einen Menschen nicht gegen dessen Willen retten könne, b) der Glaube als Geschenk unabhängig von Verdiensten, aber auch von seinen Wünschen und seinem Willen sei. In letzterem spiegelt sich wiederum die Widersprüchlichkeit von Charms' Wunder, das genauso von der Haltung des Menschen abzuhängen scheint, wie es davon unabhängig ist. Druskin lokalisiert dieses paradoxe Modell theologiegeschichtlich, betont dabei, das Wunder bleibe jedenfalls als solches dem Verstand unzugänglich, ein "Paradox" bzw. "absurd":

«Это чудо совершается в реальном живом отношении 'я-Бог' или, лучше, 'я-Ты'. Разум не может понять это отношение; он либо придает чрезмерное значение первому члену (пелагианизм, деизм) или полностью уничтожает его (фатализм или квиетизм)»¹³⁰.

Druskin bringt sein Gottesmodell auf die erwähnte Formel, die der implizi-

ten, mystischen Struktur des *Golem* nahekommt:

«Бог не только имманентен, абсолютно имманентен в вере, но и абсолютно трансцендентен: то, что от меня дальше всего, то, что абсолютно не мое, вера делает наиболее близким мне, абсолютно моим»¹³¹.

In der Verbindung von totaler Immanenz und totaler Transzendenz, auf die wir auch in Charms' Religiosität gestossen sind, wird dieser Glaube auch zum "stärksten, individuellsten, absolut subjektiven", schliesst allerdings auch die "volle Individualisierung" des Menschen ein – bis hin zur Möglichkeit

«полного одиночества и покинутости всеми, даже Богом» (ebd.).

Mit diesem Konzept ist nicht nur der Weg, den Charms' Notizen in seinen schweren Jahren gehen, als Weg der Suche nach der Gotteserfahrung umschrieben. Dieses theologische Weltbild schliesst einen 'absurden' Blick auf die Wirklichkeit ein, die alles andere als die Aufgabe des Glaubens an Transzendenz und Ganzheitlichkeit der Welt beinhaltet; im Gegenteil wird eine absurde Weltauffassung zur (einzigen) Form des Gottesbeweises. Bei Druskin wird das – in *Vozvraščenie vestnikov* – ebenso explizit wie die Folge, dass sich Wesen und Funktion dieses 'Beweises' einem traditionellen Verständnis gegenüber erheblich verschieben, jedoch mit Hillels Maxime, die Welt müsse "kaputtgedacht" werden, korrespondieren:

«Онтологическое доказательство бытия Божия можно реставрировать на всеобщих развалинах и обломках. С человеческой и философской точек зрения оно вполне неутешительно и безнадежно. Но с религиозной, может, наиболее убедительно и, если перескочить через некоторую пропасть, наиболее утешительно.»¹³²

Tröstung hält dieses Glaubenskonzept in schwieriger Zeit also höchstens insofern bereit, als auch die *ignavia* als Zustand des Wartens auf ein Wunder (und die Rückkehr Gottes bzw. des Glaubens) eine Form wahrer religiöser Existenz ist, die auch Charms' Textwelten prägen. Mit dem Begriff des Absurden, wie er die Charms-Forschung dominiert, hat diese Weltauffassung vor allem den Namen gemein. Da jedoch auch Druskin das 'Absurde' thematisiert, soll er auch zu einer gewissen Klärung dieses Begriffs bei-

gezogen werden, bevor wir an einem letzten Text die hier gewonnenen Konzepte exemplarisch prüfen werden.

VII. DAS "MYSTISCHE" ABSURDE. Der grösste gemeinsame Nenner in der Forschung zur begrifflichen Kategorisierung Charmsscher Poetik – ganz besonders für diejenige der dreissiger Jahre – ist zweifellos das 'Absurde', das in recht verschiedenen Grundmodellen zu finden ist, die sich jeweils vermischen können und von einer rein politischen Lesart – der Alltag, die politische Realität war absurd, deswegen sind es auch Charms' Texte¹³³ – bis zum Absurden Camus' und Becketts reichen. Das westliche 'absurde' Nachkriegstheater steht allerdings bei jeder Bestimmung eines Textes als 'absurd' im Hintergrund, auch wenn vor einer vorschnellen Parallelisierung öfter gewarnt wird. A. Anemone hat auf die Grenzen dieses Vergleiches hingewiesen und mit Verwunderung festgestellt, dass es eine eigentliche Untersuchung zu diesem Thema nicht gibt¹³⁴. In Arbeiten, die Ansätze dazu liefern, fällt auf, dass durchgehend Parallelen gesucht werden – kaum aber Unterschiede; typisch dafür ist die Methode des Vergleichens isolierter Zitate. So entsteht ein ahistorisches Konzept einer insgesamt 'absurden' Weltauffassung der späten Oberruten, das auf viele weitere Autoren oder Texte ebenso zutrifft¹³⁵. Der entstehende Begriff ist inhaltlich kaum noch festzulegen¹³⁶ und basiert vornehmlich auf einer terminologischen *common sense*-Operation:

«While almost all the critics would agree that the absurd (...) plays the central role in Charms's humour, there exists considerably less consensus as to how the absurd should be interpreted» (Anemone 1991:74).

Gegen diesen eher feuilletonistischen Begriff des Absurden können kaum Einwände beigebracht werden; dass Charms in diese Reihe der solchermassen verbundenen Autoren passt, möchte kaum jemand bestreiten. Ich möchte hier nur auf einen Aspekt genauer eingehen. Es ist üblich geworden, das Absurde weltanschaulich zu definieren, aber auf der *priem*-Ebene textlich nachzuweisen. Unterdessen gibt es eine Gruppe von Arbeiten, die im Anschluss an eine Arbeit von O. und I. Revzin zu Ionesco¹³⁷ mit der Projektion von Kommunikationsregeln auf *Elizaveta Bam* bzw. die Prosatexte diese als "absurd" erweisen¹³⁸. Die Problematik des Vorgehens liegt auf der Hand: Wird die Verletzung von Kommunikationsregeln – die nicht

für das Theater, geschweige denn für literarische Prosa entwickelt wurden und auf Ionesco insoweit anwendbar sind, als dieser sie thematisiert – als Spiegel eines absurden Weltbilds genommen, so muss ich sie, in einer Umkehrung aller poetologischen Aussagen des Autors, mimetisch, ja realistisch als Ausdruck eines gültigen Weltmodells lesen¹³⁹. An diesem Punkt wird Druskins Kritik einsetzen.

Etwas anders liegt der Fall in einer Arbeit von A. Shukman, die Ähnliches anhand der Prosa versucht, allerdings ein stark theoretisches Interesse an einer "Poetics of the absurd" zeigt. Sie geht konsequent vor, wenn sie in den aufgefundenen Verletzungen von "techniques" spricht¹⁴⁰, die teilweise auch als reines Spiel verstanden werden können. Ihre Beobachtungen können aber nicht verhindern, dass ihr Versuch scheitert, was sie selbst zuzugestehen scheint:

«The cumulative effect of reading Kharms's pieces is profoundly disturbing, not least because of not knowing from line to line whether to expect nonsense or tragic absurdity.»¹⁴¹

Doch Charms' 'Absurdes' kann kaum in den Feststellungen Shukmans verborgen sein, Dichtung schwanke in der (Nicht-)Verletzung von Kommunikationsregeln zwischen reinem Laut und blosser Reportage und Charms würde Fragen "about the very status of reality, reader and text" provozieren (ebd.). Wenn es sinnvoll ist, von einem 'absurden' Charms zu sprechen – dann komme ich an sein Wesen nicht über die Aufschlüsselung technischer Verfahren.

Nun hat auch Druskin sich – in einer viel späteren Arbeit zu Vvedenskij – von dem Versuch der Revzins zu Überlegungen zum oberiutischen Absurden inspirieren lassen¹⁴². Ionesco, so meint Druskin, lehne mit seiner "Minus-" bzw. Antikommunikation zwar die "Plus-Kommunikation" (d.h. die "normale") ab, bringe aber nichts Neues in den Kommunikationsbegriff ein. In einem kleinen Exkurs unterscheidet er nun die Begriffe *podobosuščnost'* und *edinosuščnost'*¹⁴³:

«Это отношение (zwischen signifié und signifiant, Th. G.) подобосущно, если оно остается только отношением; единосущно – если постулирует тождество знака означаемому. Возможно ли подобное отождествление? В некоторых сакральных и молитвенных текстах,

в некоторых жизненных состояниях, мне кажется, оно реализуется.»¹⁴⁴

Der Bogen zu Charms' Notizen, von denen wir ausgingen, schlägt sich von selbst, und sie erscheinen in einem neuen Aspekt des radikalisierten Verhältnisses von Text und Biographie. Sein katastrophaler Zustand und seine Gebetstexte (vielleicht auch seine Prosa) können auf dieser existentiell-weltanschaulichen Ebene unter derselben Perspektive gesehen werden, die sich bis in seine frühe *zaum'*-Poetik zurückverfolgen liesse: unter dem Aspekt ihrer mystischen Funktionalität, die als sich steigemde Verlängerung eines mythopoetischen Ansatzes verstanden werden könnte. Druskin stellt die Synthetisierung von Inhalt und Ausdruck als Ziel von Vvedenskij's Poetik dar, ergänzt aber sogleich, diese angestrebte *edinosuščnost'* zeige sich in der Sprache widersprüchlich (*protivorečiva*) und alogisch (*alogična*). Analoges folgt für die Kommunikation:

«Это относится и к коммуникации, которая может быть подобосущной (правдоподобной) и единосущной; единосущная коммуникация – наиболее глубокая (...).»

Aus den nun folgenden Erörterungen der beiden Positionen schliesst er, dass das

«единосущное соответствие текста контексту и вообще единосущная коммуникация будет контраридикторным отрицанием нормальной подобосущной коммуникации, как плюс-, так и минус-коммуникации. Единосущная коммуникация требует единосущность знака и означаемого, а эта единосущность алогична. Но алогичность не равносильна невозможности, сама жизнь алогична, об этом пишет Введенский и в *Серой тетради* (...).»

Daraus folgert Druskin, dass die Alogik Ionescos prinzipiell die Struktur der Alltagssprache in ihrer *pravdopodobnost'* beibehält – mit umgekehrtem Vorzeichen. Das Konzept Vvedenskij's – und in diesem Punkt wohl des ganzen Oberiu-Kreises – verlange aber in der Absicht des *edinosuščie* die Ablehnung der *pravdopodobnost'* als Relation von Text und Kontext in der positiven wie negativen Variante:

«Поэтому и бессмыслица Введенского, в отличие от абсурда Ионеско, не негативное понятие, а имеет положительное содержание, но оно не может быть адекватно сказано на языке, предполагающем подобосущное соответствие текста контексту, знака означаемому».

Wir brauchen hier den konkreten Ausführungen zu Vvedenskij nicht mehr zu folgen; in der konkreten sprachlichen Umsetzung dieser ebenfalls paradox formulierten poetologischen Prinzipien unterscheiden sich Charms und Vvedenskij vor allem in den dreissiger Jahren beträchtlich. Eine der Konsequenzen dieses Modells, das jeglicher katastrophistischer Konnotationen entbehrt, erwähnt Druskin nicht: Es kann nämlich zu dem oben beobachteten Zwiespalt führen, dass die 'eigentliche' Poetik im Text selbst nicht mehr zu erkennen ist. Ob z.B. Kommunikation nicht stattfindet, weil sie als unmöglich dargestellt ist oder weil sie auf 'höherer' Ebene, unter Umgehung der der Sprache inhärenten Unmöglichkeit, Realität auszudrücken, versucht werden muss, dies kann sich in denselben alogischen Textstrukturen realisieren. Vielleicht liesse sich von hier aus eine Brücke zu einer Poetik "ex negativo"¹⁴⁵ der Charmsschen Prosa schlagen, die nur über die Darstellung des 'Falschen' mit der Möglichkeit rechnen kann, dass sich das 'Richtige' – gleichsam als "Wunder" – einstellt.¹⁴⁶

Der quasi-mystischen Vorstellung eines abwesenden und doch real präsenten Gottes entspricht in Druskins Modell die Konzeption einer sinnlosen, nicht zum realen Ausdruck fähigen Sprache, die – in existentiell verstandener "künstlerischer" Funktion – das Gegenteil dessen anstrebt, was sie zeigt: die Einheit von *signans* und *signatum*. Die konkreten Ausdrucksweisen dieses radikalisierten Nominalismus, der seine eigene Widerlegung im Vollzug der Äusserung anstrebt, lösen sich ab. Eine mögliche poetische Umsetzung war die frühobériutische Vorstellung einer 'realen' Wortkunst in dem Sinne, als das Wort selbst primäre Realität besitzt; mit der Aufgabe der Lyrik wird Charms dieses Konzept als untauglich abgelegt haben¹⁴⁷. Druskin erwähnt, dass Gebetstexte derselben (utopischen) Ausdrucksfunktion dienen - Charms' späte gedichtartige Texte kommen Gebeten denn auch oft sehr nah. Insofern obériutische Poetik den dichterischen Sprechakt idealtypisch jenseits der Machbarkeit als 'Wunder' bestimmt, parallelisiert sich dieser mit dem Gebet nicht nur, wenn er das Wunder thematisiert, sondern auch, indem das Gebet das Wunder des real sich einstellenden Kontaktes mit Gott anstrebt. Für Charms mit seiner spezifischen, mystisch-okkult gefärbten Beziehung zu allem Schriftlichen

erhält es somit auch seine Logik, dass er die Gebete *notiert*, anstatt sie nur zu sprechen.

Damit ist über den konkreten 'positiven' künstlerischen Ausdruck der späten Prosa noch wenig gesagt. Den *Golem* allerdings haben wir definitiv verlassen, wenn nicht in seinem Inhalt, so in seiner Form und damit in seiner Textlichkeit. Für Meyrink stellt es kein Problem dar, dass er das Unsagbare behandelt; sein Text imitiert auf der Ebene konkreter Aussagen (etwa Hillels), besonders aber in seiner Handlungsstruktur Gesetzmässigkeiten eines ganzheitlichen, übermenschlichen Seins. Was Charms sich schreibend nicht erlauben würde, weil er die Möglichkeiten seines Diskurses gleichzeitig mitreflektiert und weil er zunehmend an der Potentialität des Wunders festhält, nimmt er offenbar lesend nicht übel. Eine 'tröstende' Funktion der Literatur, die er seinen eigenen Texten verbietet, wird sogar als *neobchodimost'* zum entscheidenden Kriterium der Wertschätzung.

Es gibt einen Prosatext von Charms, der das skizzierte Denkmodell mehr als alle anderen widerspiegelt. Kaum zufällig richtet er sich an Druskin als an den "Philosophen" und legt somit seine theoretisierende Haltung bloss: *Svjaz'*. Er stammt vom 14. September 1937, liegt inmitten der besprochenen Aufzeichnungen und ist zwei Monate älter als die Autorenliste, in der Meyrink erwähnt ist. Die Geschichte ist unterdessen so berühmt, dass sie kaum nacherzählt zu werden braucht. Die nummerierten Abschnitte geben eine höchst unwahrscheinliche Kette von Ereignissen wieder, deren Hauptpersonen zum Schluss – vierzehn Jahre nach den ersten Begebenheiten – in einer Art Finale zusammengeführt werden:

«Они едут и не знают, какая между ними связь, и не узнают этого до самой смерти»¹⁴⁸

A. Shukman sieht dieses Ende als vollständig offen an, weswegen sie darauf auch von den "potential metaphysical overtones" in Charms' Werk spricht:

«Could it be that what seems like lack of coherence in life, or in narrative, is just the superficial appearance that conceals a deeper connection between all people and things? The question is raised but left open.»¹⁴⁹

Die letzte Aussage leuchtet ein, geht aber darüber hinweg, dass im Text explizit etwas anderes steht – dort wird die "tiefere" *svjaz'* einfach behauptet.

tet, ihre Erkennbarkeit durch die Beteiligten jedoch bestritten. Im Gegensatz zu anderen Texten von Charms steht die 'Schlussfolgerung' in keinerlei Gegensatz zum Erzählten. Wenn wir etwas anderes lesen, so liegt das daran, dass sich die konkret erzählte Verbindung nicht als tiefere legitimieren kann. Andererseits ist sie auch keinesfalls zufällig: Im Gegenteil herrschen Ursache-Wirkung-Verhältnisse zwischen den Episoden vor. Die Wahrscheinlichkeitsgesetze werden bis an den Rand des (Un-)Möglichen gedehnt – in keinem Fall aber geschieht physisch Irreales im Sinne des *narušenie fizičeskoj struktury mira*.

Dass der Text eine metaphysische Ausrichtung aufweist, obwohl jeder Hinweis darauf vermieden wird, gehört wahrscheinlich zu jedem Lektüreindruck; der Kontext der Diskussionen zwischen Druskin und Charms macht ihn zur Gewissheit. Der Text insinuiert, was er nicht wissen kann, weil es die Grenzen der menschlichen Perspektive – nach eigener Aussage – wie auch des literarischen Aussagevermögens (s. oben) überschreitet: einen inneren "Zusammenhang" in der Welt (und somit das Gegenteil dessen, was man sonst als 'absurd' bezeichnet). Dieser wird aber konsequenterweise nur behauptet, indem die als Exempel angelegte Handlung einer repräsentativen Argumentationskraft völlig entbehrt. Es kann kein Zweifel bestehen, dass gerade dies die Absicht ist: Nicht von ungefähr ist die (Un-)Wahrscheinlichkeit der Ereignisse in einem Mass blossgelegt, dass die kausalen Verknüpfungsstrukturen als Scheinmotivationen entlarvt werden, wodurch der Text seine betont literarisierte Form annimmt.

Andererseits ist der Text listig genug, seine Position, die er sich maximal erschwert, dennoch zu vertreten. Nicht nur suggeriert der fast fröhliche Tonfall – man kontrastiere ihn mit demjenigen der Tagebuchnotizen aus der Zeit! – eine 'positive' Sicht in dem Sinne, als hier tatsächlich angenommene innere Zusammenhänge dargestellt werden. Alles, was geschieht, ist im Prinzip möglich; wahrscheinlichkeitstheoretisch – und das wird dem mathematisch interessierten Charms nicht entgangen sein – ist geradezu damit zu rechnen, dass sich Geschichten dieser Art ereignen, ohne dass sie jemals als solche erkannt werden. Die These der *svjaz'* wird also antirealistisch demonstriert und ist gerade darin "realistisch"; ihre Darstellung folgt ganz den oben zitierten Erörterungen Druskins⁵⁰. Damit wird ihre Gültigkeit aber gleichzeitig tatsächlich "potentiell", wenn auch mit voller Absicht. Der Text ist nicht imstande (und/oder willens), die Einsichtigkeit eines Welt-Zusammenhangs darzustellen, der nicht dargestellt werden

kann, sondern letztlich in das Gebiet des Glaubens – oder der Sehnsucht (*toska*)? – gehört. Gott zeigt sich als *svjaz'* in völlig weltlichem Gewand, aber jenseits logischer Beweisbarkeit, und in seiner Potentialität ist sein Erkennen ein *čudo*, das nicht unabhängig vom Leser geschehen kann, für den die "absolute Transzendenz" neben der "absoluten Immanenz" nicht aufgehoben wird⁵¹.

Ein letztes Detail sei erwähnt. Die einzelnen Figuren, die ihren nur vielleicht tröstlichen Zusammenhalt nicht erkennen können, sind entgegen dem allgemeinen Ton dieselben ewigen Verlierer, wie sie für fast alle Prosatexte Charms' typisch sind – der Geiger verliert Mütze, Magnet und Mantel, der Schaffner seinen Schwiegervater, der Friedhofwärter sein Haus. Der Zerfall macht vor den Gegenständen nicht halt: Die Mütze löst sich auf, das Grabdenkmal wird zerfressen, die Kirche zerstört. Auch kleine politische Spitzen über das allgemeine Bild des Zerfalls sind im Text versteckt, insbesondere der Ersatz der abgebrannten Kirche durch einen Klub. In der konkreten bildlichen Gestaltung kann also die 'Absurdität' nicht darüber hinwegtäuschen, dass Charms sehr wohl seinen persönlichen Zustand zu dieser Zeit mit verarbeitet hat. Was in den Notizen biographisch erscheint, wird hier gleichsam 'sekundär' zur Struktur einer künstlerischen Welt.

Damit könnten wir weitere Paradoxien in das von Druskin abgeleitete Modell einbeziehen: So zeigt sich etwa eine metaphysische Diskussion – hier noch verhältnismässig explizit – in gänzlich a-metaphysischem Gewand, so kann das 'Eigentliche' nicht argumentiert und im Grunde auch nicht dargestellt, sondern höchstens als fast unmögliche Möglichkeit gezeigt werden, damit es sich (strukturell als Wunder) ereignen kann. So verliert jedoch auch der Gedanke an das tröstliche 'Ganze' in seiner konkreten Ausformung jegliche tröstende Kraft. Und doch repräsentiert auch dieser Text ein kleines, ebenfalls potientiell Wunder: die Möglichkeit der, und sei es ganz kurzen, Einsicht in das Uneinsichtige, die Möglichkeit der Möglichkeit des Unmöglichen. Die Grundform von 'Bedeutung' in Charms' später Prosa dürfte die *Bedingung der Möglichkeit* (nicht zuletzt des Wunders⁵²) sein. Als solcherart moderne Variante transzendentalen Erzählens werden Charms' Prosatexte ihren Schatten des Auto-reflexiven, ihren auch metaliterarischen Charakter nie ganz los – mit der Konsequenz der Verdoppelung, wenn nicht Vervielfältigung referentieller Bezüge. Von einer Poetik, die als existentialistischer Selbstversuch⁵³ nicht

Ausdruck des Autors, sondern Form seiner geistigen Existenz *als* Autor ist, konnte man nichts anderes erwarten. Charms' späte Texte wollen vielleicht – wie ihr Autor oder an seiner statt – nicht zuletzt ihrem Golem, ihrem mystischen Doppelgänger begegnen, von dem es bei Meyrink – auf der für Charms wohl interessantesten Seite des Romans überhaupt¹⁵⁴ – heisst:

«Die Überlieferung erzählt, dass einmal drei Männer hinabgestiegen seien ins Reich der Dunkelheit, der eine wurde wahnsinnig, der zweite blind, nur der dritte, Rabbi ben Akiba, kam heil wieder heim und sagte, er sei sich selbst begegnet. Schon so mancher, werden Sie sagen, ist sich selbst begegnet, zum Beispiel Goethe (...), hat sich selbst ins Auge geblickt und ist *nicht* wahnsinnig geworden. Aber dann war's eben nur eine Spiegelung des eigenen Bewusstseins und nicht der wahre Doppelgänger, (...) von dem es heisst: Wie er in die Grube fuhr, unverweslich im Gebein, so wird er auferstehen am Tage des Letzten Gerichts.»¹⁵⁵

Auch hier kommt Charms aus der Struktur der reinen Potentialität nicht heraus.

VIII. AUSBLICK

Das vorgestellte ideologische Modell, hergeleitet aus privaten Aufzeichnungen, literarischen und mystischen Interessen, pseudo-theoretischen Texten von Charms und den philosophierenden Schriften Druskins, konstituiert Charms über sein auffallendes Interesse etwa an Meyrinks *Golem* hinaus als grundsätzlich 'metaphysisch' orientierten Autor und möchte zu einer Präzisierung des Charmsschen 'Absurden' beitragen. Es erklärt natürlich keineswegs Charms' Prosatextwelten, wie es auch nicht seine 'Philosophie' erschöpfend darstellt, sondern skizziert nur die Umriss eines Denkens, das mit den kursierenden literaturhistorischen Begriffen kaum zu fassen ist. Anzuwenden wäre das Modell nun etwa auf die verschiedenen thematischen Diskurse, die in Charms' Prosa geführt werden: die Frage nach Ethik, nach menschlicher Gewalt, nach dem Geistigen im Menschen oder nach der *conditio humana* überhaupt. Dabei wären jeweils die paradoxen Ausdrucksstrukturen zu berücksichtigen, die blosslegende Literarizität und metapoetische Diskursreflexion, das spezifische Lesermodell und die a-mimetische Poetik, die das Gelingen jeder Aussage nach der Struktur des Wunders modelliert und jeglicher direkten Lesart entzieht, und die vermut-

lich sogar mehr und mehr das 'Eigentliche' ihrer Aussage, zusammen mit dem Autor, aus dem Text verbannt.

Die obigen Darlegungen möchten zeigen, dass Charms' Poetik dominant mit der literarischen Umsetzung eines zumindest für die dreissiger Jahre relativ konstanten weltanschaulichen Hintergrundes befasst ist; ihre mit der Zeit sich verändernden konkreten Ausdrucksformen müssten einzeln an diesem Konzept geprüft werden und es eventuell ergänzen. Jedenfalls ist von der starken gegenseitigen Abhängigkeit des mystischen, religiösen, ja überhaupt biographischen von dem schreibenden Charms auszugehen; keinesfalls ist er der "epistemologische" und "existentielle Nihilist" mit "mystical aspirations, at least, which may have been attempts to climb out from the nihilistic absurd"¹⁵⁶ – auch wenn diese Deutung bereits weiter geht als der allgemeine Tenor in der Charmsforschung, welcher bisher das einschlägige Material weitgehend gefehlt hat. Doch auch andere Seiten dieses schillernden Poseurs wären in das Bild zu integrieren und textlich fruchtbar zu machen, nicht zuletzt auch das in letzter Zeit so umstrittene clowneske Element des früheren Charms, das ihm besonders in der sowjetischen Rezeption das Image eines fröhlichen Spielers beschert hat. Vielleicht wäre Charms sogar ein Anlass, sozusagen von hinten die Frage nach den metaphysischen Aspirationen der Avantgarde insgesamt aufzurollen. Denn zumindest subjektiv vertritt Charms weniger den "Tod der Avantgarde" als ihre Fortsetzung mit anderen Mitteln.

Auf ein verändertes avantgardistisches Selbstverständnis weisen aber nicht nur die neu-alte Dynamik von autonomem literarischem Diskurs und die Synthetisierung von Kunst und Leben hin. Der Bezug zu Meyrink weist, zusammen mit den erwähnten Autorenlisten, auf ein Literaturverständnis jenseits von Gruppenabgrenzungen hin. Charms' spätes Autoren-Pantheon der Weltliteratur kümmert sich wenig um 'linke' oder 'rechte', um klassizistische oder normbrechende Poetik; sein Grundbegriff wird derjenige des Genies und Paradigma damit die Autorfigur – und nicht der Text. Immer mehr verschiebt sich dieses Kriterium hin zum 'Geistigen' – zur "Idee"¹⁵⁷, zum mystischen Weltgefühl. Deswegen ist auch die Annäherung an barocke Texte¹⁵⁸ in späterer Zeit kaum ein Zufall; der existentielle Zugang und die abgrundtiefe Spaltung zwischen metaphysischer Grundhaltung und konkreter Weltempfindung, zwischen Ganzheitlichkeit der Welt und Stückhaftigkeit ihres Erkennens und Erlebens lassen diese bei Charms zum Fluchtpunkt spätavantgardistischer Selbstbestimmung werden.

Charms schreibt sich damit in eine lange Tradition breit verstandener ‚utopischer‘ Literatur ein, dies in einem doppelten Sinn: Seine Texte richten sich auf ein ‚Einzutretendes‘ aus, dies wiederum erscheint gleichzeitig als potentiell unmöglich oder nur potentiell möglich und hat damit keinen festen Ort im Text. Schon 1930 oder 1931 notierte er:

«Ищи то, что выше того, что ты можешь найти.»¹⁵⁹

Die späteren Aufzeichnungen ringen – analog zu Druskins Bestimmung der *ignavia* als „toska po toske po Absolutu“ – um die Hoffnung, die sie sich zielsicher zunichte machen:

«Должно быть, я на что-то надеюсь.»¹⁶⁰

Doch diese utopische Schicht in Charms' Welt ist nicht nur eine individuelle und private (insofern verwandt mit Meyrinks *Golem*, der mit individuellen Erlösungsmotiven arbeitet), sie entzieht sich auch über die Vorstellung des Wunders jeglicher Machbarkeit, jeglichen Rückschlusses auf einen allgemeinen Fortschritt, ja jeglicher Formulierbarkeit.

Anmerkungen

- 1 Böhme 1992:217. Charms hat das Buch offenbar - eventuell in der 1916 erschienenen russischen Übersetzung – besessen und seinem Vater zur Lektüre empfohlen, s. Petrov 1990:240.
- 2 Die eigentlichen Tagebücher sind noch in Privatbesitz und praktisch unzugänglich; auf weitere Überraschungen darf man deshalb gespannt sein. Bei den kürzlich publizierten Texten handelt es sich um verstreute Notizen zwischen den Jahren 1924 und 1940. Bereits liegen mehrere Auswahlpublikationen vor; ich werde mich im folgenden an diejenige A. Ustinovs und A. Kobrinskijs in *Minuvšee* 11(1991), S. 417-583 halten (Charms 1991); vgl. von denselben Herausgebern: *Glagol* 1991/4, S. 65-194. Etwas weniger ausführlich sind die Publikationen J.Ph. Jaccards (1988b) bzw. V. Glocers in *Novyj mir* 1992/2, S. 192-224. Prinzipiell werde ich im folgenden auch bei Texten versuchen, nach den am besten zugänglichen Ausgaben zu zitieren.
- 3 Ja. Druskin hat aus späterer Perspektive – in Anlehnung an eine frühe Selbstbezeichnung von Charms und Vvedenskij – den Begriff der *Činari* vorgeschlagen, was verschiedentlich in der Forschung übernommen wird.
- 4 s. z.B. Sažin 1990.
- 5 s. bes. Jaccard 1991.
- 6 Zu den Termini s. Ingold 1981.

- 7 Gerasimova/Nikitaev 1991.
- 8 GPB, f. 1232, No. 394; s. Charms 1991:581 bzw. Gerasimova/Nikitaev 1991:37f. mit geringfügigen Abweichungen.
- 9 Charms 1991:501.
- 10 ebd.
- 11 «Если отбросить древних, (...) то истинных гениев наберется только пять, и двое из них русские. Вот эти пять гениев-поэтов: Данте, Шекспир, Гете, Пушкин и Гоголь» (1933; s. Charms 1991:482). Interessant, dass Gogol' – als einziger – zu beiden Gruppen gezählt wird; erwähnenswert auch, dass Chlebnikov, der grosse Bezugspunkt Charmscher Poetik bis gegen Ende der zwanziger Jahre, nicht in der Aufstellung figuriert (cf. den Schluss von *Sablja*, wo in einer ähnlichen Liste Goethe, Blake, Lomonosov, Gogol' (!), Prutkov und Chlebnikov genannt werden; Charms 1988:439).
- 12 Die Stelle ist zitiert bei Gerasimova/Nikitaev 1992:38.
- 13 Ansätze dazu liefern Gerasimova/Nikitaev, die den textlichen „schodstva“ nachgehen. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass ihre Beispiele nur die Spitze eines Eisberges erfassen.
- 14 s. dazu etwas den Golemsage-Spezialisten G. Scholem zu Meyrinks Roman: «(...) alles ist hier aufs phantastischste ausgestaltet und, mehr noch, verzerrt. Unter der ganz exotisch und futuristisch aufgefassten Fassade des Prager Ghettos und der vermeintlichen Kabbalistik – die dem trüben Medium der Madame Blavatsky mehr verdankt, als ihr gut tut – werden eher indische als jüdische Erlösungsideen vorgetragen. Aber bei allem wirren und unreinen Durcheinander umgibt den Meyrinkschen *Golem* eine unnachahmliche Stimmung, in der Elemente von unkontrollierbarer Tiefe, ja Grösse, mit einem seltenen Sinn für das *épater le bourgeois* sich verbinden. (...) Wenig freilich steckt von der jüdischen Tradition (...) in dieser einigermaßen berühmten gewordenen Romangestalt» (Scholem 1989:209f.).
- 15 Die Autoren vermuten, „Alaf“ bedeute Aleph, also den ersten Buchstaben des hebräischen Alphabets und wichtiges Element des Doppelgängermotivs im *Golem*. Zu seinen Bedeutungen gemäss Kabbala und okkulten Tradition bzw. zu Charms' entsprechenden Notizen s. Gerasimova/Nikitaev 1991:48f. Den mit „Alaf“ bezeichneten Adressaten von zwei Charms-Notizen interpretieren sie – fragend – als Doppelgänger oder „angelchranitel“; zu ergänzen wäre, dass Aleph dem ersten kabbalistischen Namen Gottes entspricht, was Charms – etwa über die Bücher seines Lieblingsokkultisten Papus – bestimmt bekannt war; s. etwa Papus (d.i. G. Encausse), *Die Kabbala*, Repr. Wiesbaden 1980, S.68 u.a. Zu Charms und Papus bzw. P. Uspenskij s. auch Jaccard 1991:356f.; dazu und zum Thema des Okkulten bei Charms überhaupt: Nikitaev 1989.
- 16 Im folgenden zitiere ich nach Charms 1991:494ff.
- 17 s. bes. Charms 1988:482f.
- 18 z.B. 18.6.1937; Charms 1991:498.
- 19 Zur Verbindung von literarischem Text und diesem Begriff s. die Erzählung *Prazdnik* (9.1.1935; 1988:327), deren Kernsatz lautet: «А праздник такой, что наш любимый поэт сочинил новую поэму».
- 20 Auch dies ist – wenn überhaupt – eher ein Meyrink- als ein Tolstoj-Zitat. Pernath sagt an entscheidender Stelle von sich: «Wunschlos, teilnahmslos, ein lebender Leichnam, ging ich langsam hinein in die lichten Häuserreihen» (Meyrink 1972:95).

- 21 «Čelovek ne 'verit' ili 'ne verit', a 'chočet verit' ili 'chočet ne verit' »; «Somnienie – éto uže častica very»; s. dazu weiter unten.
- 22 Charms 1991:502.
- 23 Spätestens ab September 1938 war Charms, nachdem er mit nur zwei Ausnahmen anderthalb Jahre nicht gedruckt worden war, bis zum Krieg wieder regelmässiger Mitarbeiter der Kinderzeitschrift *Čiž*, seine materielle Lage wird sich damit entschieden verbessert haben.
- 24 GPB. f. 1232, No. 74.
- 25 «Многословие – мать бездарности» (Charms 1991:504).
- 26 N. Cornwell beispielsweise rechnet den hier beschriebenen Zustand explizit zu "Kharms's personal psychological propensities" (s. Cornwell 1991:14).
- 27 Vielleicht ist sogar der Gedanke nicht ganz abwegig, dass Charms' Lage zumindest teilweise auf einer gewissen Freiwilligkeit beruht. Ausser seiner Arbeit in der Kinderliteratur scheint er sich nie um einen Verdienst gekümmert zu haben, was auch Leute aus seiner Umgebung nicht immer verstanden zu haben scheinen. Jedenfalls behauptete Olejnikovs Witwe in einem Gespräch im Jahr 1988, ihr Mann habe sich über frühere Geldnöte des Dichters eher geärgert, als dass er mit Mitleid reagiert hätte.
- 28 So Jaccard 1988b:XI.
- 29 s. bes. SP 4:5064 und 95-104.
- 30 Dass dies auch für den späten Charms zutrifft, bestätigt V. N. Petrov: « Чудачества и даже тики как-то удивительно гармонично входили в его облик, и я не сомневаюсь, что были необходимы для его творчества. Он держался всегда абсолютно естественно (...)» (Petrov 1990:239).
- 31 "А уж дальше да будет Воля Твоя" (3.10.37; Charms 1991:500).
- 32 Schon eine Notiz aus dem Jahr 1933 weist darauf hin, dass solche Fragen ihn beschäftigten: «Интересно, что почти все великие писатели имели свою идею и считали ее выше своих художественных произведений. Так, например, Блаке, Гоголь, Толстой, Хлебников, Введенский» (Charms 1991:477). Von einem betont linken' Spätavantgardisten würde man solche Aussagen kaum erwarten, umso mehr, als er z.B. Tolstoj literarisch gar nicht besonders schätzte. V. N. Petrov berichtet, Charms habe an Tolstoj imponiert, dass er noch im hohen Alter auf ein Wunder wartete und sein Leben ändern konnte (Petrov 1990:242).
- 33 s. auch Gerasimova/Nikitaev 1991:40f.; die Autoren gehen hier nicht über den Nachweis von Parallelen (das Wort *čudo*) hinaus und rechnen die Analogien zu den "äusseren Zeichen von Übereinstimmung" (ebd.:41).
- 34 Meyrink 1972:145.
- 35 ebd.: 146. Die russische Übersetzung der Stelle, die Gerasimova/Nikitenko zitieren, ist stark entstellend: «Этот мир существует только для того, чтобы мы думали о его гибели» (S. 40). Würde man annehmen, Charms wäre mit dieser Aussage Hillels einverstanden, ergäbe sich die Möglichkeit eines mystischen Zugangs zu dem 'zerstörenden' Prinzip, das häufig als avantgardistisches Grundanliegen gesehen wird.
- 36 ebd.: 147.
- 37 ebd.: 161.
- 38 ebd.: 173f.

- 39 ebd.: 172f.; Hervorhebungen im Original.
- 40 Mirjam ist bei Meyrink keineswegs nur das naive Mädchen; bezeichnend ist, wie Gemmenschneider Pernath – vor ihrem näheren Kontakt – darauf kommt, ihr Gesicht in einem Stein abzubilden: «Anfangs war meine Absicht gewesen, eine Kamee daraus zu schneiden, die den ägyptischen Gott Osiris darstellen sollte, und die Vision des Hermaphroditen aus dem Buche Ibbur (...), aber allmählich entdeckte ich nach den ersten Schnitten eine solche Ähnlichkeit mit der Tochter Schemajah Hillels, dass ich meinen Plan umstieß» (Meyrink 1972:125). Osiris und Hermaphrodit stehen im Roman für die utopische Vervollkommenung des Menschen. Gerasimova/Nikitaev verweisen beiläufig auf den Text zu einer von ihnen aufgeschlüsselten symbolischen Zeichnung von Charms: «Ja O, ja sir, ja is (...)» (1991:43f.).
- 41 Bachterev 1984:73; cf. Gerasimova/Nikitaev 1991:41.
- 42 Levin 1980:274.
- 43 Petrov 1990:240/242. Eine dieser Stelle vorangehende Erinnerung Petrovs weist darauf hin, dass die Figuren in Charms Prosawelt, die den Glauben an das Wunder verloren haben, unter den bei ihm notorisch kollektiv bezeichneten 'Alten' zu finden sind: Charms habe sich selbst als alter Mann karikiert, was, nach seiner eigenen Aussage, bedeute, dass er sich in einem Zustand des verlorenen Glaubens an das Wunder dargestellt habe (ebd.:240).
- 44 «Но Хармс строил свою жизнь, как строят произведение искусства» (ebd.:243).
- 45 Druskin 1989:111.
- 46 ebd.: 111f.
- 47 Diese Konzepte herausgearbeitet hat besonders Jaccard 1991, wobei Jaccards These der Umkehrung dieser Begrifflichkeiten in den dreissiger Jahren hier nicht geteilt wird. Auf Druskins Verständnis des 'Nullpunkts' werden wir noch zurückkommen.
- 48 Meyrink 1972:120.
- 49 Diese Geschichte – eigentlich ein Plan dazu – ist Teil der Erzählung *Starucha*, s. Charms 1988:400; cf. unten.
- 50 Ebd.: 112.
- 51 Es erübrigt sich fast darauf hinzuweisen, dass auch Charms in *Starucha* diesen gegenüber *čudodej* markierten Ausdruck verwendet (Charms 1988:400). *Čudotvorec* hat als Epitheton gewisser Heiliger nicht zuletzt auch eine religiöse, zumindest sakrale Konnotation.
- 52 Gerasimova/Nikitaev sehen einen zweifachen Bezug dieses Textes zum *Golem*. Einerseits vermuten sie im Anfang – im Traum leckt ein Hund einen Stein – einen versteckten Hinweis auf den Anfang von Meyrinks Roman, andererseits weisen sie auf die *čudo*-Thematik hin (1991:39f.). Die Bezüge reichen aber weiter; insbesondere ist die Anlehnung an den "Zustand, der weder Träumen war noch Wachen noch Schlafen" zu erwähnen, den der schlaflose Pernath im Bett erlebt, nachdem er im Zusammenhang mit einer Golembegegnung in eine Art Ohnmacht gefallen und von Hillel wiederhergestellt worden war. Thematik der Stelle ist unter anderem das wahre Wachsein (Meyrink 1972:80). Die Ohnmacht selbst geschieht im Kapitel mit der Überschrift *Nacht*. In Hillels Ausführungen finden sich übrigens auch Sätze, die einen direkten Bezug zu Charms' Lage um die Jahre 1937/38 und ihre Interpretation durch ihn selbst

nahelegen: «Im Talmud steht Ehe Gott die Welt schuf, hielt er den Wesen einen Spiegel vor; darin sahen sie die geistigen Leiden des Daseins und die Wonnen, die darauf folgten. Da nahmen die einen die Leiden auf sich. Die anderen aber weigerten sich, und diese strich Gott aus dem Buche der Lebenden.» (Meyrink 1972:81)

Stone Nakhimovsky (1982:64f.) geht offenbar davon aus, dass es sich um zwei, eventuell drei verschiedene Texte handelt; gemäss ihren Angaben steht nach dem Satz "Segodnja voskresen'e" eine Datierung (25.10.1931). Ein innerer Zusammenhang der Stücke ist jedenfalls nicht von der Hand zu weisen, so dass ich hier Aleksandrov (Charms 1988) folge, ohne die Textlage überprüfen zu können.

53 Charms 1988:442.

54 cf. Meyrink 1972:56.

55 Dies beginnt schon am Anfang, im Traum, mit dem Hund, der ins Wasser blickt.

56 s. etwa Meyrink 1972:141

57 Eine Parallele zu diesem 'Nullpunkt' auf Handlungsebene findet sich im *Golem* etwa darin, dass Pernath erst zu dem Zeitpunkt aus dem Gefängnis freikommt, als er jede Hoffnung darauf verloren hat.

58 "Schleife" ist hier verwendet im Sinne von D. R. Hofstadter, *Gödel Escher Bach*. Ein endlos geflochtenes Band, Stuttgart 1985.

59 cf. dabei den Begriff Matjušins des *rasširennoe smotrenie*, dargestellt etwa in Jaccard 1991:90ff.

60 Ich zitiere nach Charms 1989:28f.; vgl. auch Jaccard 1991:162f. Zu den geringfügigen Unterschieden s. die Anmerkung bei Jaccard.

61 cf. das Gedicht «Čelovek ustroen iz trech častej...» (1930; SP 2:76), das seinerseits eine parodistische Auseinandersetzung mit esoterischen Dreiheits-Lehren darstellen könnte.

62 Serpučov gehört zu den typischen Verliererfiguren bei Charms: Er ist zufrieden mit den billigsten Zigaretten, antwortet auf die Frage der Fee in den zurückhaltendsten und höflichsten Worten (während die Fee sich äusserst umgangssprachlich ausdrückt). Auffallend ist auch, dass er selbst das Interesse für 'höhere Fragen' mitbringt, aber auch, wie ungemein höflich er – per Sie – seine Frau anspricht; dies ist kein besonders typischer Umgang unter Charms-Figuren.

63 vgl. auch den Kurztext *Basnja* (Charms 1974:122).

64 In seiner Begegnung mit einem geist-ähnlichen Wesen, das ihm Körner anbietet, muss sich die Hauptfigur Pernath entscheiden, wie er sich verhalten soll: «Ich fühlte dumpf: eine ungeheure Verantwortung lag auf mir – eine Verantwortung, die weit hinausging über alles Irdische –, wenn ich jetzt nicht das Richtige tat.

Zwei Waagschalen, jede belastet mit dem Gewicht des halben Weltgebäudes, schweben irgendwo im Reich der Ursachen, ahnte ich – auf welche von beiden Seiten ich ein Stäubchen warf: die sank zu Boden» (Meyrink 1972:154; Kap. *Angst*). Die zweite durchscheinende Stelle handelt ebenso von einer mystischen Begegnung; völlig analog zu Charms' Figur hätte Pernath die Lösung seiner Probleme in der Hand und verzichtet – ob freiwillig oder nicht, bleibt weitgehend offen – darauf: «Gegen Morgen stand dann mein Doppelgänger an meinem Bett (...): er war in meiner Macht, *musste* mir jede Frage beantworten, die ich ihm stellen würde nach irdischen oder jenseitigen

Dingen, er wartete nur darauf, aber der Durst nach dem Geheimnisvollen konnte nicht an gegen die Schwüle des Blutes und versickerte im schwülen Erdreich meiner Gedanken. – Ich schickte das Phantom weg (...)» (Meyrink 172:170). Dies alles schliesst natürlich eine Lektüre des Charms-Textes im Kontext der späto bériutischen Begrifflichkeiten, wie sie Jaccard (1991:163f.) versucht, nicht aus; im Gegenteil scheint mir der obériutische diesmal der dominante Diskurs zu sein. Die Verbindung von *ravnovesie*, *ošibka* und *nebol' šaja pogrešnost'*, alles für Charms wie Druskin zentrale Begriffe, sollte auch einen Bezug zum *čudo* ermöglichen, was hier aber nicht geleistet werden kann.

65 Der Schluss lautet «(...) а все же удивительно, Екатерина Петровна, совершенно удивительно» (Charms 1989:29).

66 «Неужели чудес не бывает?» (Charms 1988:418).

67 Charms 1988:400.

68 Ebd.

69 1.9.1936; Charms 1989:20f.

70 1989:20.

71 Eine Ausnahme stellt der Text *Mal' tonius Ol' bren* dar (15.11.1937; Charms 1990:74); allerdings handelt es sich offensichtlich bloss um ein Thema zu einer vielleicht nie ausgeführten Erzählung. Ein Mann möchte sich in die Luft erheben und steht wartend stundenlang vor seinem Schrank. Statt der Erhebung erlebt er eine Vision, die sich später als identisch mit dem über dem Schrank hängenden Bild entpuppt – das Schweben hat also wirklich stattgefunden. Ob dieser faktische Schluss in einer definitiven, zum Schluss angekündigten Ausarbeitung ("razrabotka") noch so zu lesen wäre, ist eine andere Frage. Dennoch hört das Übernatürliche keineswegs auf, Charms zu interessieren; die Erzählung *Passakalija No. 1* (10.11.1937; *Knižnoe obozrenie* 1988/43, S. 10) lässt sogar eine gewisse Kritik an obériutischen Positionen vermuten: Dem erschrockenen Ich-Erzähler wird ein Stock, den er ins Wasser hält, aus der Hand gerissen und verschwindet. Der hinzukommende, obériutisch sprechende Ligudim (Lipavskij?) interessiert sich nicht dafür und nimmt die Realität des Phantastischen gar nicht zur Kenntnis: «(...) для нас это неинтересно. Мы не собиратели фантастических сюжетов. Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки. Народное творчество и Гофман противны нам».

72 cf. die zwischen 1929 und 1931 entstandenen, von Charms zu einem Heft versammelten 'philosophierenden' Texte (*Izmerenie veščej, Sablja, Odinnadcat' utverždenij D.I. Charmsa, Predmety i figury, otkrytye Daniilom Ivanovič em Charmsom, Myr, Padeni e stvola, Nul' i nol' und O krug*) und das in Kursk entstandene 'Traktat' *Beskonečnost'*, *vot otvet na vse voprosy*. Eventuell wurde *O vremeni, o prostranstve, o suščestvovanii* später geschrieben (beide s. Jaccard 1985:304ff.).

73 *Pjat' neokončennych povestvovanij, O tom, kak menja posetili vestniki, Svjaz* '. Auf den dritten kommen wir noch zu sprechen.

74 Der Held der zweiten Erzählung heisst ebenfalls Nikolaj Ivanovič Serpučov, eine der Figuren in der ersten Nikolaj Ivanovič Stupin.

75 s. Charms 1988:315ff.

76 Es würde zu weit führen, das mit der Verkörperung des Unendlichen in Verbindung stehende Motiv (s. etwa SP 3: 64) hier zu verfolgen; in unserem Zusammenhang wäre

vielleicht der Hinweis angebracht, dass es sich mit Charms' esoterischen Lektüren zumindest in einem lebhaften Dialog befindet. Dies gilt auch für Jakob Böhme: «Allhier will ich die ein Gleichnis in der Natur zeigen, wie da sei das hl. Wesen in der hl. Trinität: Schau in den Himmel, der ist eine runde Kugel und hat weder Anfang noch Ende, sondern es ist überall der Anfang und das Ende, wo du ihn nur ansiehst. Also ist auch Gott (...)» (1992:99).

77 Charms 1988:318.

78 «Я помню, как в 1884-ом году показалась на небе обыкновенная комета величиной с паромовый (...» (Charms 1988:316).

79 Dies könnte die Motivierung des Ausspruches sein: «Vot v čem šuka-to». *Šuka* bedeutet nach V. Dal' "iskusno, mudreno, chitro sdelannaja vešč"; um dies in die Nähe des Lexems 'Kunst' zu rücken, braucht Charms nicht auf die Bedeutung etwa im Polnischen zu referieren.

80 cf. *Golubaja tetrad' No. 10* (1937; Charms 1988:353).

81 cf. den Schluss aus den *Odinnadcat' utverždenij Daniila Ivanoviča Charmsa* (18.3.1930): «Один человек думает логически, много людей думает текуче. (...) Я хоть и один, думаю текуче. Все. (...) Я пишу высокие стихи» (s. Jaccard 1991:114). 1928 klagt er in einer Notiz, er passe schlecht zu seiner Esther: «(...) во мне нет ценности для рационалистического ума» (Charms 1991:447). Daraus liesse sich schliessen, Charms sehe das a-rationale Denken auch als rein persönliche Möglichkeit; allerdings ist zu bemerken, dass auch Druskin einen bewusst a-logischen philosophischen Diskurs vertritt, der sich nicht zuletzt in der paradoxen Form seines Denkens zeigt.

82 L. Lipavskij, *Iz razgovorov "Činarej"*; ich zitiere aus photokopierten Ausschnitten, die mir freundlicherweise V. Sažin aus Petersburg zur Verfügung gestellt hat.

83 1936 oder 1937; SP 4:96.

84 Dies ist allerdings mitnichten eine Spezialität dieser späten Periode. Eine Häufung von an Gott gerichteten Textstellen – aber auch von Gott thematisierenden Gedicht-ausschnitten – finden wir etwa im Jahre 1931; häufig ist auch die Verbindung der Anrede Gottes mit dem Thema des Dichtens. Gewisse Stellen präfigurieren sozusagen die existentielle Thematik der späteren Jahre: «Господи, среди бела дня / накатила на меня лень (sic!). (...) Многого знать хочу, / но не книги и не люди скажут мне это. / Только Ты просвети меня Господи / путем стихов моих» (*Molitva pered snom*, 28.3.1931, SP 3:22). Die ganz frühen bekannten Beispiele betrafen meist die Bitte um konkrete Lebenshilfe, etwa, Gedichte lesen zu können, gesund zu bleiben, Prüfungen zu bestehen etc. (GPB, f. 1232, No. 73). Einge von ihnen sind deutsch geschrieben; leider sind sie in den Tagebuch-Publikationen nicht zitiert.

85 Charms 1991:501f.

86 Ob es sich dabei um eine lineare Entwicklung oder um schwankende Zustände handelte, ist schwer zu beurteilen. Die folgende Iyrische Notiz stammt gemäss Herausgebern der SP vermutlich aus dem Jahr 1938: «Синее Божество! Да наступит мое торжество! / (...) пошли мне огромную поэтическую силу! (...)» (SP 43:356).

87 Ustinov/Kobrinskij in Minuvšee 11:423.

88 Panteleev 1991:43.

89 ebd.

90 ebd.:44.

91 Poret 1980:359.

92 Dies ist übrigens noch in Böhmes *Aurora* ein zentraler Begriff; es entzieht sich meiner Kenntnis, wie er ins Russische übersetzt wurde. Die Naivität gewisser Charms'-Figuren könnte damit – theoretisch – auch das Gegenteil dessen ausdrücken, was Levin im obigen Zitat vermutete (und auch das Gegenteil einer 'absurden' Existenz), nämlich die Einstellung zum Metaphysischen, die erst das Wunder möglich macht. Dies wäre allerdings an den Einzelfällen zu prüfen; cf. jedenfalls die Erwähnung der "glupost'" in einer langen Liste von Begriffen unter dem Titel: "Čto menja interesuet" (Charms 1991:472). Fast direkt schliessen die Begriffe "Primety. / Individual'nye sueverija / Čudesnaja" an. cf. zu der Problematik Smirnov 1992.

93 Darauf wird der Prozess der Verkündung vor Gott anspielen, ein biblisches Motiv, das um 1930/31 in Charms' Lyrik zu finden ist: «Грянул хор и ходит бас / Бог с иконом смотрел анфас / мы в молитвах заблудились / мы в младенцев превратились (...)» (SP 3:72).

94 «Но только то, что не лежит на пути к наслаждению, ведет к бессмертию.» (Charms 1990:76).

95 Kobrinskij 1990:76. cf. auch: Jaccard 1985; vgl. die fast identische Stelle aus unpublizierten Aufzeichnungen, die V. N. Sažin zitiert: «Счастлив человек, которому Бог дал жизнь, как совершенный подарок, то есть красивый и бесполезный, с которым не жалко расстаться» (1939; Sažin 1990:199). Der düsterer scheinende Ton dieser Variante ändert nichts an der Struktur, die die Leitbegriffe verbindet.

96 L. Lipavskij im Gespräch mit Charms über das Schenken; aus: Ders., *Iz razgovorov "Činarej"*, in: *Avrora* 1989/6, S. 86.

97 Man kontrastiere diese Phase mit Texten, die um das Jahr 1935 verfasst wurden und häufig eine verspielte, fröhliche Poetik manifestieren (besonders natürlich gewisse 'Liebesgedichte'). Es ist kaum anzunehmen, dass dies einer grundlegend veränderten Weltansicht von Charms zuzuschreiben ist; viel eher handelt es sich um dasselbe Konzept in einer anderen Zeit, was wiederum die Interdependenz von Poetik und Lebensgefühl deutlich macht.

98 Charms 1991:502.

99 «What no commentators seem to have noticed is that in the narrator's dream Sakerdon Michailovich himself becomes a Golem, a 'man of clay' waiting to be animated when the Divine Name (the Shem) is put into his mouth and when then wreak havoc among the tormentors of the Chosen People» (Milner-Gulland 1991:253; cf. Charms 1988: 404). Durchgestrichene Entwürfe belegen, dass Charms mit der durch den Namen 'sakralisierten' Figur den damals längst verhafteten Nikolaj Olejnikov im Auge hatte (s. A. Aleksandrovs Anmerkungen in Charms 1988: 531; dort auch der Hinweis, die Uhr ohne Zeiger könne Charms aus Meyrinks *Golem* entnommen haben. Pernath blickt in Gefangenschaft auf eine Turnmuhre: «Doch die Zeiger fehlten – neuerliche Qual» (Meyrink 1972:214).

100 Charms 1988:415.

101 Charms 1991:506.

102 Zur differenzierten Abgrenzung von Glaube und Unglaube bei Druskin s. ders. 1988: 91f.

- 103 Es sagt von sich: «ja zakuryvaju trubku», was zu den wichtigsten Attributen in Texten und Zeichnungen autokarikaturistischen Inhalts gehört; übrigens wird der *čudotvorec* in der (nicht) entstehenden Erzählung als grossgewachsen beschrieben (Charms 1988:425); auch dies ein Hinweis auf die Verwendung von Merkmalen des Selbstbildes mit Signalcharakter.
- 104 Charms 1988:410.
- 105 So nennt Lipavskij z. B. in einem Gespräch Druskins Text *Razgovory vestnikov*.
- 106 G. Orlov, Druskins Freund und späterer erster Herausgeber seiner Schriften, verwendet die Formulierung für diesen: «Он, можно сказать, на самом себе проводил экзистенциальный эксперимент» (Druskin 1988:10).
- 107 Druskin nennt das am 2.8.1937 entstandene Charms-Gedicht «*Ja dolgo smotrel na zelënye derev'ja...*» (SP 4:55) eine "klassische Beschreibung einer der Formen der *ignavia*" (Druskin 1988:72). Dieser Text ist nichts als eine Zusammenfassung der oben dargestellten 'Motive' in den Notizen der Zeit.
- 108 Druskin 1988:44-48; Datierung: 1934-1941.
- 109 Druskin 1988:45.
- 110 Jaccard 1991; der Begriff taucht dort allerdings nicht auf.
- 111 ebd.: 69.
- 112 ebd.: 72.
- 113 ebd.:73.
- 114 Ich erinnere nochmals an Charms' Notiz: «Сомнение – это уже частица веры» (Charms 1991:502).
- 115 Druskin 1988:70.
- 116 ebd.: 71.
- 117 Der Text ist, zusammen mit Charms' „Antwon“, vollständig zitiert in Jaccard 1991:148.
- 118 s. Druskin 1988:48-54. Entstanden ist dieser Text wahrscheinlich um das Jahr 1941; genauere Angaben macht Orlov nicht.
- 119 Druskin 1988:48.
- 120 Druskin 1988:49. Der Text endet nicht zufällig in einer Art 'Lobpreisung' des gegenwärtigen Zustandes, der sich zur *ignavia* durch entgegengesetzte Merkmale auszeichnet: «Во мне есть чувство жизни – желание, любовь, действие, радость, покой и чувство природы – моря, леса, неба, и чувство примет – правил и законов поведения. Во мне есть чувство смерти и чувство Бога (...). Теперь я пуст и чист – почти чист» (Druskin 1988:54).
- 121 ebd.:48.
- 122 Druskin 1988:109.
- 123 ebd.: 110f.
- 124 ebd.: 112. Den ersten Begriff kennen wir als poetologischen Schlüssel ob ériutischer Theoriebildung.
- 125 Druskin verwendet das Wort hier deutsch, geschrieben als "Verzweiflung". Ob dies als Zitat gemeint ist oder die innere Sprachform hervorheben soll (oder beides), kann ich nicht entscheiden.
- 126 ebd.: 112.

- 127 Die Frage ist, ob dieser Aspekt nicht auch in der Konstitution der späten Prosawelten bei Charms eine Rolle spielt, von dem Druskin behauptet, er habe Kunst als Opfer betrachtet: «Слова Хармса: главное в искусстве жертва» (Druskin 1985:385).
- 128 ebd.: 113.
- 129 ebd. 114.
- 130 ebd. 114f.
- 131 ebd.: 115.
- 132 Druskin 1988:53.
- 133 Auf den Nenner bringt es etwa E. Pricker: «Так что пора бросить спорить, Беккет или обэриуты были родителями абсурда. Родительницей абсурда была действительность XX века, а сам абсурд – типичный реализм нашего времени» (1990:XIII). Untermalt wird die Aussage mit rein politischen Beispielen. Die politische Interpretation des Absurden findet sich auch häufig in der Literatur zu *Elizaveta Bam*. Eine Variante davon stellt die These dar, das Absurde sei bei Charms alles, was mit der negativ konnotierten Realität zu tun habe, der das Wunder positiv gegenüberstünde (Kobrinskij 1990:68). Auch A. Anemone stellt sich mit seiner Phasentheorie (*épatage*, Sprachproblematik, ethische Utopie-Kritik, s. Anemone 1991:88f.) letztlich in diese Tradition.
- 134 Anemone 1991:71 bzw. 89 (Anm. 2).
- 135 In Jaccard 1988a werden z. B. Ionesco, Camus (nur in seiner Theorie), Beckett, Adamov, Kafka, Michaux, Gogol', Dostoevskij, Šklovskij, Tzara, und teilweise auch Chlebnikov, Kručenyč und Tufanov vergleichend mit einbezogen. Eine im übrigen höchst interessante Anthologie "russischer Absurder" von P. Urban (*Fehler des Todes*, Frankfurt/Main 1990) schliesst, offenbar mit einem ähnlichen Konzept arbeitend, Autoren wie Puškin, Gogol', Turgenev, Prutkov, Saltykov-Ščedrin, Dostoevskij, Solov'ev, Čechov, Blok, Sologub, Chlebnikov, Majakovskij und andere ein.
- 136 Jaccard findet im erwähnten Aufsatz Formulierungen wie: "le divorce entre l'homme et le monde" (1988a:169), worin natürlich viele Autoren aller Zeiten aufgehoben werden können. Wenn er – auch – von Charms auf der Ebene der Textstrukturen bzw. der Textkonstitution von der Tendenz nicht "vers l'anti-littérature (...), mais vers la non-littérature" spricht, scheint mir dies Charms' Literaturbegriff zu verfehlen.
- 137 O. Revzina / I. Revzin, Semiotičeskij eksperiment na scene. Narušenje postulata normal' nogo obščeniya kak dramaturgičeskij priem, in: *Trudy po znakovym sistemam* 5 (1971), S. 232-254.
- 138 Nachdem M. Mejlach (1978) das Vorgehen auf lyrische Ausdrucksweisen Vvedenskij angewandt hatte (diesen aber von den 'Absurden' eher abgrenzte), versuchte kürzlich J.-Ph. Jaccard dasselbe mit *Elizaveta Bam* und der Prosa (1991:247ff.).
- 139 Auf das absurde Theater mag genau dies auch zutreffen, so wenigstens in der Sicht von W. Hildesheimer in seiner *Erlanger Rede*: «Ist es Theater, das durch die Darstellung eines scheinbar irrationalen Geschehens vom Publikum als absurd aufgefasst wird? Oder ist es Theater, das den ontologischen Begriff des Absurden – wie Camus ihn versteht – in ein Geschehen kleidet (...)? Betrachten wir uns aber diese Möglichkeiten genauer, so verschmelzen sie zu einer » (1960:543); das Drama wird zum "Analogon des Lebens" (ebd.:546). Interessanterweise fallen bei Hildesheimer gewisse 'klassische' absurde Texte aus dem Begriff, weil sie zu moralischen Lehrstücken würden, so etwa Ionescos

- 140 Shukman 1991:69.
- 141 ebd.:70.
- 142 *Zvezda bessmyslycy*, GPB f. 1232, No. 15. Man vergleiche die Aussage Druskins in seinem Text *Činari*: «Алогичность – понятие неприменимое к миру или жизни. Когда я говорю, что жизнь бессмысленна, абсурдна, алогична, на самом деле я говорю только о моем понимании жизни» (Druskin 1985:393f.).
- 143 Druskin bezieht sich auch hier auf religionsgeschichtliche Begriffe, nämlich auf den sog. Arianischen Streit, der auf die häretischen Theoreme des alexandrinischen Presbyters Arius (gest. 336) zum Wesen der göttlichen Trinität bzw. zur Unähnlichkeit von Gott und Christus zurückgeht. In der neueren Diskussion um die Ob-erluten geht oft vergessen, dass die behandelten theoretischen Fragen nicht unbedingt oder ausschliesslich auf einem modernen Selbstgefühl beruhten, sondern eher in überhistorischen Kategorien empfunden wurden. Dies entspricht nicht nur der Art Druskinscher Argumentation, sondern auch Charms' Lektüre und Umgang mit Texten.
- 144 Ja. Druskin, *Zvezda bessmyslycy* (1973); GPB, f. 1232, Nr. 15. Cf. *Teatr* 1991/11, S. 83ff.
- 145 s. Jaccard 1988a:153, Aizlewood 1991:113. Beide Autoren verwenden den Begriff des "a contrario", meinen mit dieser Charakterisierung jedoch, dass bei Charms alles sein Gegenteil, seinen Widerspruch direkt mit sich führe.
- 146 Jedenfalls würde sich die Deutung insofern bestätigen, dass seine Prosawelten in gewisser Weise seine späte Haltung zur Realität wiedergeben könnten, die Druskin – hier allerdings nicht ganz objektiv – folgendermassen umreisst: «'Зажечь беду вокруг себя'. Не на других он призывал беду, а на себя самого; чтобы бедой отграничить себя от мертвой шелухи жизни в себе самом, найти своего 'сокровенного сердца человека'» (Druskin 1989:113).
- 147 «Стихи (sic!) надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» (1929; Charms 1991:450). Die Vorstellung primärer Realität wird für dichterische Welten allerdings nicht abgelehnt.
- 148 Charms 1988:502.
- 149 Shukman 1991:69; cf. Stone Nakhimovsky 1982:86. Ähnlich auch die Deutung A. Sproedes, der den Text im Kontext von Kindergeschichten interpretiert. Der Schluss gebe eine "Gesamtschau" vor, die als solche aber "Unsinn" sei, denn in der dargestellten Realität grenze "äusserster Determinismus an absolute Kontingenz". Auch wenn der Autor dies so nicht gemeint hat und nicht weiter ausführt, liegt diese Formel nah an den ideologischen Strukturen, wie wir sie oben hergeleitet haben. Sproede allerdings 'glaubt' sie nicht, wertet sie als Argument gegen den Schlusssatz, der lediglich bedeute, "dass der Leser (...) gerne einen Zusammenhang (...) vermuten möchte. Ob es diesen gibt, bleibt offen» (Sproede 1985: 59).
- 150 J.-Ph. Jaccard, der im Alogischen die zentrale Thematik sieht, parallelisiert auf dieser Basis den Text mit *Elizaveta Bam* und indirekt mit Ionescos *Kahler Sängerin* (1991: 247); sein Thema ist die "Sprachtragödie" (tragédie du langage), die er bei Charms diagnostiziert. Mit keinem Wort wird erwähnt, dass in derselben Arbeit für eine frühere Epoche das Alogische als Sinnsuche, als avantgardistischer Weg einer neuen poetischen

Erekenntnis dargestellt wurde; diese Umkehrung der Funktionen beruht auf einer reinen Vorannahme. J.-Ph. Jaccard zitiert in den Anmerkungen einen Entwurf zu diesem Text, der beweist, wie nahe wir uns an der čudo-Thematik bewegen (ebd.: 472).

- 151 Analoges könnte man im ebenfalls an Druskin gerichteten Text *O tom, kak menja posetili vestniki* (22.8.1937; 1988:503f.) vorfinden, wo der Besuch der Boten aus anderen Welten faktisch festgestellt, dann aber erzählerisch bis an den Rand des Unmöglichen bzw. Unglaublichen getrieben wird. Die reine Potentialität des Ereignisses zeigt auch, dass der Besuch der Wesen aus anderen Dimensionen in der raumzeitlichen Wahrnehmung des Erzählers wohl gar nicht belegbar ist. Auch hier sind allerdings im Text kleine Verwickeltheiten eingebaut, die ihn über die pure Aussage der Unbestimmtheit herausheben. Die Ich-Figur zweifelt selbst übrigens keinen Augenblick an der Art des Ereignisses.
- 152 Dies, so lässt sich vermuten, gilt auch für andere inhaltliche Bereiche, besonders etwa für die ethischen Dimensionen, die A. Gerasimova (1988) aufgebracht hat und A. Anemone (1991) vertieft, und die nur jenseits von direkten Referenzmechanismen zu lösen sind.
- 153 Dies gilt auch textintern: Die späte Prosa von Charms ist durchgehend mit autobiographischen Details durchsetzt, die allerdings selbst in eine zwiegespaltene Referenz gebunden sind, indem sie der Zeichnung von Figuren und Welten dienen, die sicher nicht Charms' eigene sind – sondern eben: Experimente.
- 154 cf. die entsprechenden, kommentierten Zitate bei Gerasimova/Nikitaev 1991:37 und 48. Die Stelle verknüpft die Motive von Tarot, Aleph bzw. Doppelgänger, Pagat, Zimmer ohne Türe usw.
- 155 Meyrink 1972:122.
- 156 N. Cornwell 1991:14.
- 157 s. Anm. 29.
- 158 s. dazu J.-Ph. Jaccard/Th. Grob, Charms – perevodčik ili poet barokko?, in: *Šestytyňjanovskie čtenija*, Riga – Moskva 1992, S. 31-44.
- 159 Minuvšee 11:451.
- 160 28.9.1937; Charms 1991:500.

Bibliographie

- ANEMONE, A.
1991 The Anti-World of Daniil Kharms: On the Significance of the Absurd, in: Cornwell 1991:71-93.
- AIZLEWOOD, R.
1991 Towards an Interpretation of Kharms's *Sluchai*, in: Cornwell 1991:97-122.
- BACHTEREV, I.
1984 Kogda my byli molodymi. Nevydumannyj rasskaz, in: Vospominanija o Zabolokkom, izd. 2-e, dop., Moskva
- BÖHME, JAKOB
1992 *Aurora* oder Morgenröte im Aufgang, hrsg. v. G. Wehr, Frankfurt/M.-Leipzig

- CHARMS, D. I.
 SP *Sobranie proizvedenij*, hrsg. v. M. Mejlack i Vl. Ėrl', Bde. 1-4, Bremen 1978-1988
 1974 *Izbrannoe*, hrsg. v. G. Gibian, Würzburg
 1988 *Polet v nebesa*. Stichi, proza, dramy, pis'ma, hrsg. v. A. A. Aleksandrov, Leningrad
 1989 *Slučai*. Rasskazy i sceny, hrsg. v. Vl. Glozer, Moskva
 1990 [Textanhang zu: A. Kobrinskij 1990]
 1991 [Dnevnikovye zapisi], hrsg. v. A. Kobrinskij und A. Ustinov, in: *Minuvšee 11*, S. 428-583
- CORNWELL, N.
 1991 (Hrsg.), *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. Essays and Materials, Houndmills, Basingstoke-London
- DRUSKIN, Ja. S.
 1985 Činari. Glava iz knigi Jakova Semenoviča Druskina (1902-1980) "Son i Jav' ", 1968, in: *WSIA* 15 (1985), S. 381-413.
 1988 *Vblizi vestnikov*. Sost., red. i predisl. - G. Orlov, Washington D.C.
 1989 "Činari", in: *Avrora* 6, S. 103-115
- GERASIMOVA, A.
 1988 Obėriu. Problema smešnog, in: *Voprosy literatury*, 4, S. 48-79.
 GERASIMOVA A. / NIKITAĖV A.
 1991 Charms i "Golem". Quasi una fantasia, in: *Teatr* 11, S. 36-50.
- HILDESHEIMER, W.
 1960 Erlanger Rede über das absurde Theater, in: *Akzente* 1960, Nr. 6, S. 543-556
- JACCARD, J.-Ph.
 1985 De la réalité au texte: l'absurde chez Daniil Kharms, in: *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI/3-4, S. 269-312.
 1988a Daniil Harms dans le contexte de la littérature de l'absurde russe et européenne, in: Brang P. (Hrsg.), *Schweizerische Beiträge zum X. Slavistenkongress in Sofia*, September 1988, Bern u.a.
 1988b «Da, ja poet zabytyj ne bom...», in: *Russkaja mysl'* No. 3730 (24.6. 1988), Lit. prilož. No. 6, S. Xlf.
 1991 *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern u.a. (Slavica Helvetica, 39)
- INGOLD, F.Ph.
 1981 Kunsttext und Lebenstext. Thesen und Beispiele zum Verhältnis zwischen Kunst-Werk und Alltags-Wirklichkeit im russischen Modernismus, in: *Welt der Slaven*, Bd. XXVI, H. 1, S. 37-61.
- KOBRINSKIJ, A.
 1990 Charms sel na knopku, ili proza absurda, in: *Iskusstvo Leningrada* 1990/11, S. 68-79
- LEVIN, I.
 1980 Mir vymyšlennyj i mir sozdannyj, in: *Kontinent* 24 (1980), S. 271-275.
- MEJLACH, M.
 1978 Semantičeskij eksperiment v poetičeskoj reči, in: *Russian Literature* VI/4, S. 389-395.

- MEYRINK, G.
 1972 *Der Golem*. Roman, München-Wien
- MILLNER-GULLAND, R.
 1991 Beyond the Turning-Point: An Afterword, in: N. Cornwell (Hrsg.) 1991, S. 243-267.
- NIKITAĖV, A.
 1989 Tajnopis' Daniila Charmsa. Opyt de šifrovki, in: *Daugava* 1989/8, S. 95-99.
- PANTELEEV, L. I.
 1991 *Veruju ...* Poslednie povesti, Leningrad
- PETROV, V. N.
 1990 Daniil Charms, in: *Panorama iskusstv*, 13, S. 235-248.
- PORET, A.
 1980 Vospominanija o Daniile Charmse, in: *Panorama iskusstv*, 3, S. 345-359.
- PRICKER, E.
 1990 Neskol'ko slov ob absurde. Pis'ma D. I. Charmsa A. I. Panteleevu, in: *Russkaja mysl'* Nr. 3834, 6.7., S. XIII
- SAŽIN, V. N.
 1990 «...Sborišče družej, ostavlennyh sud'boju», in: *Tynjanovskij sbornik*. Četvertye tynjanovskie čtenija, Riga, S. 194-201.
- SCHOLEM, G.
 1989 *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Frankfurt a.M., 6.Aufl. (stw 13)
- SHUKMAN, A.
 1991 Toward a Poetics of the Absurd: The Prose Writings of Daniil Kharms, in: Cornwell 1991: 60-72.
- SMIRNOV, I.
 1992 Der kompromittierte Text, in: *Schreibheft*. Zeitschrift für Literatur, 36, S. 119-123.
- SPROEDE, A.
 1985 Ein wenig beachtetes Publikum der Avantgarde. Bemerkungen zu einer Rander-scheinung der frühen sovjetischen Kinderliteratur, in: *Komparatistische Hefte*, H. 12 (1985), S. 51-75.
- STONE NAKHIMOVSKY, A.
 1982 *Laughter in the Void*. An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii, Wien (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 5).